

البيان

مجلة
فكرية
ابداعية

مجلة شهرية تصدر مؤقتا أربع مرات في السنة
السنة الثالثة - العدد المائس - الحادي عشر - 78

المدير المسؤول : محمد بنيس

هيئة التحرير : محمد البكري
مصطفى المسناوي
عبد الله راجع

العنوان :

ص. ب. : 505
المحمدية - المغرب

كلمة من الصديق عبد الكريم برشيد

أيها الاعزاء،

نظرا لكثرة ما يأخذ مني المسرح من وقت فاني ارجو أن
تغفوني من مشاركتي في هيئة المجلة . وهذا لا يعني بالضرورة
التخلي عن المجلة التي هي مجلتي والتي أكن لها الكثير
من التقدير .

عبد الكريم برشيد

كلمة من المجلة

كان حضور الصديق عبد الكريم برشيد بيننا يعطي
لتجربة « الثقافة الجديدة » بعدها الجماعي ، ونعترف أن
مشاغل انجاز المجلة تتطلب امكانيات ، وفي نفس الوقت
نأخذ منا زمتا مستمرا . ونحن اذ نشكر الصديق عبد الكريم
على تقديره للمسؤولية ، نؤكد له من جديد أن صوته سيبقى
دائما الى جانبنا .

المجلة

منذ البدء، في انجاز الحد الاول من « الثقافة الجديدة » ونحن نعيش في جعيم التحدي مع تقنيات الطبع . طالت فترة التحدي ولم نشخ ، طالت فترة العمل من اجل تهجير المواد وطبعها ولم نعرف توقيتا للاستراحة . تصدر المجلة في فترات متباعدة ، وفي بعض الحالات متقطعة ، ومع ذلك كنا نقول : في المرة القادمة ستتغير الوضعية : الازمة المادية ، صعوبات الترخيص ، مشاكل الاخراج والمسحب ، وما نحن ندور في نفس الحلقة المفرغة . في المرة الاخيرة وعشنا القراء بالصدور القريب للعدد العاشر ، واكتشفنا بعد برهة ان كل حساباتنا خاطئة ، آلة الترخيص مفقودة في الدار البيضاء . لم نستسلم ، اتصلنا بمختلف المطابع ذات امكانيات طبع الكتاب ، فكنا نواجه بالاثمنة المخيفة ، حيث وصل الثمن عند البعض 6 دراهم للطبع فقط ، عدا مصاريف التوزيع ، التي تصل الى 40 ٥/ من ثمن القلاف . كيف نواجه فقرنا ؟ هل نوقف المجلة ؟ هل نرفع الثمن الى اكثر من 10 دراهم ؟ واخيرا تبين لنا ان ليس هناك غير حل واحد ، هو الاستمرار ، وفسق امكانياتنا ، المادية والتقنية ، بالرغم من النتائج السلبية التي تنعكس على سير المجلة ، وتطورها ، واستمرارها .

ان « الثقافة الجديدة » محرومة من الدعاية ، فالذين اتصلنا بهم ، ممن يدعون الاهتمام بالثقافة الوطنية ، والعمل على نشرها وتدعيمها ، ابعد الناس عن فهم معنى الدعاية لما يصدرونه ويتاجرون به ، ولذلك انضج لنا في الاخير بان عملنا ، بقدر ما هو ضروري ، يفرض علينا ، وعلى القاري المتعاطف معنا ، مزيدا من التضحية ، والمواجهة . اننا نعترف ، هذه المجلة تتجاوز امكانياتنا ، ديوننا ترتفع ، وصعوباتنا تتضاعف ، ومع ذلك نستمر . نرجو ان يفهم القراء هذه الوضعية ، ويبادروا الى الاشتراك والمساندة . اننا نصـرـخ بصوتنا القريب من الهديان .

الموضوعات

6	قالق ... الضوء والطريق
	لقاء
7	« رياح شرقية » بحثا عن هوية مومن السميحي
	« نقد 2 »
41	وضعنا النقدي ، بعض من سماته وامكانياته محمد بنيس
53	وضعنا النقدي ، وضعنا الثقافي عزيز الشرقاوي
66	أزمة التهج في النقد العربي : النقد المغربي نموذجا حسن المنيعي
72	اللغة ، الأدب ، التاريخ عبد الله بونفور
78	تساؤلات حول الوضع النقدي بالمغرب سعيد يقطين
86	علم اجتماع الأدب : نظامه الاساسي ومشاكله المنهجية لوسيان غرلحمان
117	الكتابة في الدرجة الصفر رولان بارت
137	البنية ، الدليل ، اللعبة ، في حديث العلوم الانسانية جاك ديريدا
	شعر
155	سلاما ، وليشربوا البحار عبد الله راجع

160	قطار بيروت السريع ايتيل عدنان
	قصص
166	عبد الله البري يصبح بحريا أحمد الرضاونفي
170	المؤامرة أحمد يوزفور
172	الشاحنة ،،، والرجل الذي لا يشبه أحدا قمرى البشير
177	الزائرون الياس ادريس
180	هوامش حول مشروع قراءة الجابري للفارابي محمد الوزاد
193	مجالات
198	فنون تشكيلية
201	مهرجانات
107	بيانات
208	أخبار
209	الجمعية المغربية لمدرسي الفلسفة

الاشتراك العادي
 المغرب : 15 د. البلاد العربية 30 د. أوروبا 40 د. أو ما يعادلها
 اشتراك المساندة : 50 د.
 تبعث الاشتراكات باسم :
 محمد بنيس
 الحساب البريدي : 1.383.41
 الرباط

- 1 - المقالات التي تنشر في المجلة تعبر عن رأي كاتبها .
- 2 - المقالات التي لم تنشر لا ترد الى اصحابها .

خلق ... الضوء والطريق

جاءت الشهادة على عادتها : علف ودم .
لم يكن عز الدين قلق اسما ، انه قضية . هو
القضية . خارج من صلب هذا الشعب الذي قال ،
لا . واحترف الشهادة . من أين يبدأ جسمه
وإين ينتهي ؟ هذا الذي سمى الشعب ضوء
وطريقه قال . لا . اعاد الجسم لتربيته ،
والصوت لحلمه - حقيقته . ثمن صعب هو
الشهادة ، ولكن كل واحد لا يقدر أن يكون
شهيدا .

في باريس البعيدة اغتالوه ، لم يكنهم أنهم
يروون جسمه يتدحرج يوميا ، ويختار موته -
حياته . عجبا ، لم يقرأوا فناهم في اغتياله !
عكذا يختار كل واحد موته ، هو الشهادة ،
هم الجريمة . ثم ماذا بعد ؟ لا تسألوا . أما
نحن : قلق .. الضوء والطريق .

«رياح شرقية» : بحثا عن هوية

لقاء مع السينمائي المغربي مؤمن السميحي .

هذا الحوان أنجز خصيصا لـ « الثقافة الجديدة » ، وقد نشر جزء قصير منه في مجلة « الدستور » الصادرة بلندن ، ونحن هنا نقدمه للقراء بصيغته الأصلية والكاملة ، مع شكرنا للأخوين مؤمن السميحي ووليد الشميط .

جسدان : امرأة ومدينة .

المدينة صامطة ساكنة ، تنهض ببطء . الجدران عالية والبيوت بيضاء . وقطيع من الغنم ينافس الاطفال على فسحة الشارع . المدينة مبعثرة هنا وهناك . بيوت وفران وبائع خضار وعسيل منشور وشوارع ودكاكين ومدرسة ومقهى وتفاصيل . جسد امرأة ، نائمة . طفل يمشي على الشاطئ ، ثم المرأة في بيتها تتأمل . امرأة ثانية تصلي وثالثة تعمل في المطبخ . ورجل يغسل وجهه ويديه وقدميه في صحن الدار ويصلي . والابواب كبيرة ومقفلة . والساعة صارت التاسعة .

امرأة ومدينة . امرأة محجبة يلفها السواد ، ومدينة اندلسية بيضاء . وأصوات تغني كلمات بلغة غير مفهومة .

حقائق قليلة فقط ، وتذكر على الفور أنك أمام فيلم غير عادي ، وأمام عمل سينمائي بديع .

« رياح شرقية أو غف الصمت » للسينمائي المغربي مؤمن السميحي (32 سنة) لا يذكرنا بأي فيلم عربي آخر . ولكن كم هو عربي هذا الفيلم ! اننا أمام إحدى التجارب الفذة في السينما العربية التي تسعى بجدية وعمق الى كتابة سينمائية جديدة والى لغة سينمائية متميزة ، وبكلمة أخرى الى جمالية سينمائية بديلة . والتوقف عند تجربة السميحي مسألة تفرض نفسها لانها تجربة تشكل منعطفا هاما وأساسيا في مسيرة السينما العربية البديلة التي تواجه بالحاح شديد اشكالية الجمالية واللغة والكتابة السينمائية ، وتواجه بالحاح أشد كيفية التغلب على الرقابة الصارمة دون التنازل عن صوت المقلوبة

وجراتها .

أية جمالية ، وأية لغة ، وأية كتابة ؟ انه السؤال الكبير . أهمية مؤمن السميحي في فيلمه الطويل الاول انه طرح السؤال وبحث وجاء بمشروع جواب مذهل في صفاته وأصالته وجراته .

شاهد السميحي أفلاما كثيرة وقرا وتأمل كثيرا . غاص في الثقافة العربية حتى منابعها ، وتعمق في النتاج الفكري العربي بشكل نادر مثيله عند السينمائيين العرب وخاصة في بلدان المغرب العربي التي يعاني مثقوبها من ازدواجية الثقافة واللغة . اهتم بالتاريخ والتراث واللغة والادب . واطام على جديد التيارات والنظريات والتساؤلات المعاصرة في أوروبا . وعندما أقدم على التجربة حقق فيلما هو حدث في السينما العربية . ونال « رياح شرقية أو عصف الصمت » ست جوائز في مهرجانات دولية : ثلاث جوائز كبرى في مهرجان طولون (1975) ، جائزة العمل الكاثوليكي في مانهام ، جائزة المهرجان الخاصة ، وجائزة النقاد العرب في قرطاج (1976) .

حاول السميحي أن ينهل من فنون الادب العربي ، من التورية ، والكنائية والرمز والاسترسال والمقارنة والمجاز ، ربما بشكل لم يسبقه إليه من قبل سوى صلاح أبو سيف ، دون أن تكون تجربة أبو سيف ، على أهميتها وكثافتها ، في عمق ما وصل إليه السميحي . كما حاول هذا المخرج المغربي الشاب أن يستلهم الذاكرة الشعبية ، أو كما يقول هو : « التخاليل الشعبي » ، بما في هذه الذاكرة من أساطير وحكايات وأمثلة تنتقل من جيل إلى جيل ومن عصر إلى عصر . وبنى فيلمه كما كان رسام المنمنمات العربية يبني لوحته : بالتفاصيل الجزئيات الدقيقة ، وكما كان البناؤون العرب يبنون مدفعهم القديمة بأزقتها الضيقة وبيوتها ونوافذها وساحاتها الصغيرة وهيكلتها الخاصة . نسج السميحي فيلمه بخيوط رفيعة ، متقطعة ومبعثرة ، ومزج الصورة مع ما هو وراء الصورة ، الدلالة مع ما ترمي إليه ، الواقع مع جذوره ، الروائي مع التسجيلي ، الماضي مع الحاضر ، فاختلطت الخيوط ببعضها ، ولكن ، يا له من انسجام وتناسق وتناغم في « رياح شرقية » !

نحن في طنجة في أواسط الخمسينات . النضال ضد الاستعمار في المغرب يزداد حدة وصلابة ، والقمع يزداد عنفا ودموية . طنجة « المدينة الدولية » التي تحكمها إدارة من 8 دول أوروبية ، تتابع حركة التحرر الوطني نضالها . الناس في المقاهي تسمع اذاعة « صوت العرب » ، والوطنيون يسجنون بالآلاف الناس تتظاهر والاسواق تضرب وتقفل . والملك في المنفى . الشائعات قالت انه سيظهر على سطح القمر . النساء والأطفال ينظرون وعسكر اسبانيا يطلقون النار أرمابا وخوفا من الانفجار . . .

عائشة في بيتها تبكي بصمت ، زوجها قرر الزواج عليها ، وليس أمامها سوى اللجوء إلى السحر ، كما أشارت النساء ، لمنعه من تنفيذ قراره . وتبدأ

رحلة عائشة مع المستحيل والوعي والتضحية والموت . جسدها المفسوم بالاسود يخترق جسد المدينة بحثا عن حل لمشكلتها ، فتكتشف شيئا فشيئا مشاكل المدينة حيث للقهـر ملامح أخرى : الاستعمار ، الاجانب ، السجن ، القمع ، الاغنياء والفقراء . وتفجر غضبها بضرب ابنها الذي اعطيت حق تربيته . وابنـها يحلم بالسفر ، باكتشاف ما وراء البحر . وفي البحر تموت هي . لا تجد حلا سوى في الموت . ففي احد طقوس السحر كان عليها ان تستحم في البحر . وتغرق . وتستغيث امرأة طالبة النجدة من الرجال . ولكن عائشة تموت .

البلاد تحصل على استقلالها وتبقى مشكلة عائشة . ولكن ، هل وجدت المدينة حلا ؟ أليس من حل ؟ في المدرسة ، المعلم يعلم الاطفال معاني كلمات نار - لهب - مجنون . وعلى رصيف الميناء يتوجه العمال الى العمل . جيل جديد يولد ، وطبقة عاملة تولد . وفي ولادتهما اشارة الى أمل التغيير . ولكن لا وجود لامرأة في شحنة الامل هذه . هل الامل في الرجل وحده ؟ والى متى ستبقى المرأة تطلب النجدة من الرجال ؟

الوقوف عند مثل هذا السؤال ، والاصرار عليه يعني الوقوف عند قراءة الفيلم الاولى والباشرة . ولكن « رياح شرقية » لا يكتفي بهذه القراءة وحدها . فهو لا يتحدث فقط عن وضع المرأة في مجتمع رجالي أبوي ، ولا عن وضع المغرب في زمن الاستعمار فحسب « رياح شرقية » يتحدث عن جسدين : امرأة ومدينة . جسدان يمتزجان يخترقان بعضهما ، ويؤلـفان تاريخا تمتد جذوره عميقة في الماضي ، ويشكلان ثقافة مليئة بالاسرار والسحر والاساطير ، وينتميان الى مجتمع متعدد الثقافات والانتماءات واللغات ، ومتشدد في الایمان وممارسة الايمان ، ويواجه حضارة وقيما وعقلية أخرى ، يواجه الآخر ويواجه الذات . جسدان هما معا الضحية والجلاد ، الوعي والظلام ، الماضي والحاضر ، قيم الامس وقيم اليوم ، هما معا التضحية والموت ، السبب والنتيجة ، الظاهر والمخفي ، هما السجن والتوق الى الحرية . جسدان وسجن . كبير سجن المرأة وكبير سجن المدينة . جسدان يبحثان عن هوية .

« رياح شرقية أو عنف الصمت » هو البحث عن هوية .

(1) - قبل الحديث عن السينما وعلاقتك بها وعن فيلمك « رياح شرقية أو عنف الصمت » لننتحدث قليلا عن اللغة ومفهومك لها ، اذ لا شك ان لك لغة هـلـة أساسية بممارستك السينمائية ، انك تنصر على الكتابة بما تسميه « لغة الفرد » التي هي اقرب الى العامية منها الى الفصحى . ما هو تحليلك لاشكالية اللغة ؟

انني أومن الآن بما يمكن تسميته : لغة الفرد ، أو اللغة الفردية IDIOLECTE كما حددتها الدراسات اللغوية

الحديثة . اللغة الفردية كنتاج تاريخي : تاريخ الفرد الشخصي وتاريخ الفرد في ظل تطور مجتمعه ، أي تاريخ هذا المجتمع .

بالنسبة للمشكلة اللغوية المطروحة في المغرب وفي العالم العربي عامة (القطيعة بين العامية والفصحى - استعمال لغات أجنبية) رسخ الآن في ذهني وفي ممارستي انه لا يمكن لي أن أتكلم وأكتب ، لا يمكن لي أن أعبر عن « الانا » الا باللغة الفردية التي تعبر عن الشخص اللغوي ، كشخص يجتاز المراحل اللغوية التالية :

(1) - انتماء لغوي - عائلي - طبقي - (وهو الانتماء القبائلي في التخاليل الاجتماعي العربي) .

(2) - مرحلة التكوين الدراسي (البتر الناشئ عن التواجد في المدرسة الغربية) .

(3) - طور الوعي والتقرير : أية لغة يجب علي أن أتكلم بها ؟

ان الجواب علي هاد السؤال يفرض شروطا . منها رفض نوع من النفاق الذاتي ، نفاق ينم عن كبت لغة الام والعائلة والحي والمدينة والمنطقة ، انه كبت لما يسمى بـ « جهالة » الام ، وكبت للانتماء الطبقي . ان اللجوء اللى لغة الفرد هو في الحقيقة لجوء الى خدعة والى تهرب . فالفرار من اللغة الامية (لغة الام والامة - لا في معنى الجهالة كما هو معتاد) هو الذي يفسر - ربما - الكثير من التعترات والحواجز التي تلحبت بها المقولة العربية ، سواء العلمية أو الادبية . في القرن العشرين . ففي هاد المقولة تتغلب دائما الرومانسية ولا مسؤولية التعبير ، والاستهتار والتهالك على ما يمكن لي أن أضفه بـ « درجة صفر التعبير » - وهو تعبير ينطلق أولا وقبل كل شيء من تحديد نفسه بانتماءاته التاريخية والاجتماعية والنفسية ، تحديدا يتم بنوع من الصراحة المقولية - صراحة درجة الصفر ، ان أمكن التعبير .

وعلى كل حال ، فأنا أضع في اطار هذه الاشكالية - كمنطلق لمعالجتها والتفكير في حيثياتها - رمزية الشخص ، أو الانا المبثور ، الذي توصف واقع الانسان المعاصر وهي رمزية لغوية أساسا ، رمزية أبرزتها تحليلات جاك لاكان (J. Lacan) في دلالة الشخص أو الموضوع المشطوب عليه « Le Sujet barré » يبقى دور الترجمة في معناه العام .

التوصيل والتفاهم ، وربما كانت كل عملية للكلام ، ما هي في نهاية التحليل سوى ترجمة .

(2) - مؤمن المسيحي ، ما هي حكايتك مع السينما ، كيف بدأت ؟

ان علاقة الشخص ، علاقة الانا مع لا شعوره ، ما تظهر الا بعد مدة طويلة من التساؤل عن معنى اختياراته الرئيسية التي تكون خطوات تجاه هدف حياته ومصيره ، فمثلا ، لاحظت مؤخرا أن اسم ممارستي (السينما) ينطوي على الحروف اسمي الابتدائية سين - ميم - ميم - سين ! .

ان أول فيلم سمحت لي الفرصة بانجازه ، شريط قصير سميت به بدون شعور « سي موح » « سي موح بدون حظ » وحسب العنوان الكامل فان « سي موح » يعني « سيدي محمد » بالبربرية - سين - ميم ثانية ، علامات المقدر والمكتوب كما نقول ، هي بدون شك مجرد لعبة المصير ، لعبة هي كما نعلم اليوم ، وحسب نظرية اللاشعور ، تختلط فيها اشارة رمي ونتيجة هذه الاشارة .

وعلى أي حال فان الفرصة هي التي سمحت لي بتطبيق اقتراحات القدر . كنت أدرس - بدون أي اقتناع - بجامعة محمد الخامس بالرباط . ولم يكن المغرب المستقل قد سجل الا بضعة سنوات من حياته الجديدة ، أعني أن آثار الاستعمار كانت ما تزال راسخة وبارزة في كل مرافق الحياة اليومية . الشيء الذي كان يؤلم أبناء جبلي أكثر على الخصوص . وفي الرباط حدثت أول تجاربي مع الغياب والفراغ : الغياب الثقافي ، الغياب الانساني . افتقار جبلي الى كل ما كان يعلم بوجوده خلال الصحف والكتب والشاشة ، من حياة ثقافية وفكرية في العواصم الاوربية . واذ ذلك كانت موجة الوجودية تكتسح كل شيء ، وفي هذه الظروف وجدت منح لدراسة السينما بباريس ، ولم أتردد لحظة واحدة في القيام بما يمكن القيام به لاغتنام هذه الفرصة ، لقد كانت جاذبية باريس ، عاصمة الامبراطورية ، أقوى مما يطاق ، ولم يكن جبلي يستطيع غض الطرف عن ميثولوجية « عصفور من الشرق » ، ولم أدرك أنه عصفور في قصص الا بعد ذلك ، لكنني أنا أيضا ، حينما وصلت الى باريس ، وضعت القبعة الفرنسية (البسكيس بالادق) السوداء المشهورة على رأسي لبضعة أشهر ، مقدما طقوس التضحية لآلهة المحاكاة (أو التوحد بعبارة أصح) . درست بالايديل (IDHEL) لكن هويتي كما يقال ،

نشأت وترعرعت بالانعكاف على دار الخزانة السينمائية ،
وبمتابعة الدراسة بالمدرسة التطبيقية للدراسات العليا
(EPHE) حيث كانت هناك منهجية دراسية غير قمعية ،
وكانت « الدروس » عبارة عن محاضرات (في معنى جلساتها
العربية القديمة) وعن انجاز لدراسات جامعية بدون قيود
تربوية كتلك المعروفة بالجامعات التقليدية . وبعد الدراسة
حاولت الخوض في ميدان العمل الفيلمي ، وقد استغلت مدة
قصيرة في التلمذة الفرنسية ثم أنجزت شريطين قصيرين ،
وأخيرا استطعت انجاز شريطي المطول الاول « رياح شرقية أو
عنف الصمت » . هادي هي تقريبا الخطوط النانئة في حكايتي
مع السينما .

(3) - لماذا وقع اختيارك على السينما بالذات من بقية وسائل التعبير ؟ ما هي الخلفيات التي حددت هذا الاختيار ؟ هل هي اللغة ؟

ربما كانت مشكلة اللغة من الاسباب الحاسمة في هذا
الاختيار ، كانت عندي دائما - وما تزال - رغبة في الكتابة .
والكتابة بالفرنسية لا محالة ترمي بالكاتب في اشكاليات غير
اشكالياته الحقيقية ، لا بالنسبة للقاري فقط ، ولكن بالاحص
بالنسبة لسؤلية مقولته . الدهش في القضية هو أن الكتابة
باللغة الاجنبية هي الكتابة بلغة الآخر في التحديد الفرويدي .
وسوسيولوجية الاستعمار أساسا توضح مشكلة العلاقة مع
الآخر : يعني علاقة الإنسان العربي بالآخر الغربي ، يعني
علاقة الثقافة العربية بثقافة الآخر الغربي . وأنا متيقن كما
قلت في البداية من أن اللغة ، مادية اللغة ، هي مخاض .
ومحور هذه العلاقة بالآخر . ويبرز هنا رفض ذو اتجاهين
وكانت « الدروس » عبارة عن محاضرات (في معنى جلساتها
(الرفض الاول يفضح ويدرج الرفض الثاني) . أولا : رفض
اللغة الاجنبية التي تجعل الانا مستلبا في الآخر الاجنبي .
ثانيا : رفض لغة الاجداد وتحديدهما السلفي ، رفض اللغة التراثية
التي تجعل الانا - هي بدورها - مستلبا في الآخر الاسطوري ،
في الآخر القبائلي . ان مقولة عربية جديدة وجريئة يتحتم عليها
القيام بعمل جد صعب وعملق ، يكون في الوقت نفسه .
قطيعة مع تجنباتها وكبوتاتها ، وربط تاريخيا يتم بين لغة
الانا في طريق وعي تحليلي وتراث يجب النظر اليه وتقييمه من
زاوية نقدية ابداعية . هذا النوع من التقييم هو بالضبط
ما قام به الفكر الغربي (الفرنسي مثلا) منذ انطلاق القرن

السادس عشر (ما يسمى بالنهضة) : القطيعة مع اللاتينية ، لغة الكنيسة ، واليونانية ، لغة الكتب ، وفي الوقت نفسه ادراج تراث اللغتين في ممارسة مجددة للنص . لنذكر في هذا الصدد وحشية لغة مونتاني (Montaigne) أو شكسبير كما يمكن التحدث عن وحشية لغة تابط شرا مثلا في اطار تاريخي آخر .

(4) - مفردات وقواعد اللغة السينمائية هي غير مفردات وقواعد اللغة . والسينما جديدة ، بينها اللغة قديمة جدا . وللسينما اشكالية مختلفة عن اشكالية اللغة ، فاشكالية السينما هي الصورة والصوت .

في السينما تطرح بالاولوية اشكالية الصورة . السينما ممارسة وتعامل مع نظام الصورة ونظام الصوت : الصورة كالاخر ، والاخر كصورة . وفي طي هاد الاشكالية يندشئ التساؤل النغوي وتطرح قضية الزامية البحث عن كتابة سينمائية متميزة .

في هذا الاطار يبدأ تصنيف تساؤلات عدة تخص علاقة الفرد العامل الممارس باللغة وبالصور ، ويلزم تحديد مقولة توضح هاد التساؤلات وتحدد جدلية هذه العلاقات . على مقولة الوظيفة المرئية - السمعية ان تنطلق من ماهية الصورة . مقوماتها ، ومفاعيمها في مختلف الحضارات (انذكر مشكلة الصورة في الحضارة العربية الاسلامية) وتطورها عبر القرون ، ومختلف اشكالها ووظائفها حتى اختراع « السينما توغراف » في أوروبا وأمريكا (هناك ظاهرة لهاد الاختراع مجهولة ، وهي ان الفلكي والفيزيقي ابن الهيثم عبر عن هذا الاختراع قبل الاوان بقليل ، وكان هذا في القرن التاسع بمصر) .

عندنا اليوم استنتاجات التحليل النفسي الفرويدي التي ينص على تعامل الشخص ، في نطاق التحليل النفسي ، مع الصور : فالعصابي والهستيرى حين يتكلمان ، فهما يتكلمان صور الماضي ، وصور مأساة الطفولة ، صور التخيل وصور التوحد . هاد الصور تسكن كالاشباح في نفسيهما وفي افكارهما وفي شخصيتيهما ، وهي التي تعبر عنها لغة العصابي . او لغة الادب الفن ، او اللغات الاجتماعية المختلفة من سياسية ويومية ، بل ان جاك لكان (J. Lacan) يذهب الى أبعد من ذلك حين يعتبر اشكالية الصورة - في المرحلة التي سماها بمرحلة المرأة كمحور العلاقة التخيلية ، أي العلاقة بالآخر - علاقة حاسمة في التركيب النفسي .

وعلى كل ، فهادي هي المجالات التي تتخذها ممارستي كحد أدنى للتعامل مع الصورة ، حقول تجعل السينما تبتعد عن الهدف الذي رسمه لها العالم الرأسمالي الغربي ، أعني السينما كفسحة تجارية استهلاكية . ومن الأمثلة التي تدل على أهمية السينما السائدة في تكوين تخايل اجتماعي ، هناك مثال السينما المصرية ، هاد السينما هي عبارة عن صور متواصلة تؤدي دورا واحدا ومملا الى أقصى حد : ويتمثل في نقل صور المقاييس والعلاقات الغربية الى المشاهد العربي : من الاشكال الروائية الى نوعية المضامين : الغراميات ، الفيلم الغنائي ، ايدولوجية البطولة والصعلكة . واطن أنه - عن طريق السينما - رسخت في الازمان تلك النظرية التي تقول بالتفوق الحضاري - التكنولوجي ، وعن طريق هذه السينما كذلك تم انشده Fascination الانسان العربي بصور العالم الغربي ، فضوائه وقساوته . النظرية والانشده التي تبلور في صورة ممثلات بدويات الاصل يرتدين شعرا اصطافيا ! .

السينما المصرية (أو اللبنانية) بالضبط أكثر من غيرها ، لانها صور تتكلم بالعربية . وانا اذكر دائما وبالمردود الفعل التي تثيرها هاد الافلام في الجمهور المغربي وبالاخص الجمهور النسوي الذي يستقي تقريبا كل معلوماته عن الحياة المصرية ، وكل ثقافته ، من خلال « وداعا يا حب ، أو ما يشابهه من التفاهات المنحطة ، بل يصل التأثير والتوحد بهذا الجمهور الى درجة محاكاة اللهجة القاهرية .

اختياري للصورة اذن ، حاول - عفويا في أول الامر - أن يكون شموليا في معالجته للوضعية التي عاشها جبلي المنبت من الليل الاستعماري ، وأعتقد الآن أن التساؤلات مطروحة (على الأقل البعض منها) ويلزم اعادة وتكرار طرحها . بيد أن معالجتها غير يسيرة ، وتتطلب فحصا دقيقا ودراسة منمعة . ولكن ، ما يمكن لي أن أعتقد أنه من المحتمل ممارسة الوظيفة المرئية - السمعية ، دون طرحها في اطار هاد الحقول النظرية .

5 - لنتحدث عن « رياح شرقية » يتضمن الفيلم أكثر من قراءة واحدة . وهو في قراءته الأولى يبدو فيلما يدور حول وضع المرأة المغربية في مجتمع رجالي قمعي يخضع هو الآخر لقمع من نوع آخر ، هو قمع الاستعمار .

من الصعب الاجابة على هاد السؤال بالصرامة المفروضة . ان كل ما اعتدنا تسميته فنا ، خلقا ابداعا ، كتابة (صور - كتب - موسيقى) ما هو الا تعبير نرجسي ، تعبير الانا عن

مختلف مستويات تاريخ تكوينه ، كل مقولة هي بمثابة كلام عن الانا بكيفية أو بأخرى ، وعكس هذا في رأيي مجرد نفاق . وفي الحقيقة فان هناك قرونا وقرونا من النفاق والتهرب . طبعا ، هناك اعتبارات ومقاييس تكونت خلال التطور الثقافي والحضاري ، لكن كل أشكال هذه المقاييس تتواجد للتعبير تماما عن عكس ما هو مسلم به عادة ، وهذا هو نفسه اتجاه التحليل النفسي واستنتاجاته اليوم ، حين يؤكد على ظاهرة اللغة ، باعتبارها تعبر - انطلاقا من فم المتكلم - عن عكس ما يرمى اليه كلامه . هناك نوع من الخدعة في العمل الانتاجي الثقافي : العمل يخدع شيئا ما ، المتكلم أو العامل . هو نوع من التواء اللسان (في معنى (Lapsus) ، التواء سهب ومطول ، ينم عن نفس الخدعة ونفس فكرة الحقيقة وراء ما يقال .

في هاد الاطار افضل دائما اعتبار المقولة بأشكالها ودلالاتها ، على اعتبار الموضوع والمضامين : كلما وقع تحليل أشكال المقولة ، كلما وقع التقرب من ماهية الخدعة . فموضوع « رياح شرقية » يمكن تناوله من الزاوية الاجتماعية (اليهودية أو مشكلة المرأة أو العائلة المغربية) أو من الزاوية السياسية (الاحتلال الاستعماري للمغرب ، والصراع الطبقي) أو من الزاوية النفسية (صراعات وأزمات أشخاص الفيلم) - ولكنها كلها مظاهر ثانوية بعض الشيء ، ثانوية لانها تجيء حتما وغفويا - وفي حد ذاتها - في أي كلام ، في أي مقولة للفرد الانساني باعتباره فردا اجتماعيا (الحيوان الناطق) ، فبمجرد ما يأخذ متكلم في التكلم الا وتتطلق كل هذه المستويات وتقعثر على شفته ، ولكن هناك شيء آخر . استراتيجية هدم المسلمات هادي ترمي الى حصر واستخراج ما هو وراء ما يسمى بالمضمون أو الموضوع ، ولا علاقة لهذه الكتابة بنظرية الفن للفن ، على عكس ذلك يفتضي تفهما منظور مادية العمل . مادية التعامل مع مقومات لغة (اللغة في الكتابة ، الصور في السينما ، الصوت والصداع في الموسيقى) . ضد ايدولوجية المضامين ، هناك علم الدلالات (Semiologie) التي حاول تحديد أهداف ومقومات العمل القولي . وهو علم انطلق من ميدان علم اللغة . كان فريديناند دو سوسير (F. de Saussure) يعتقد بوجود علم عام للمعاني سماه **الدلالية** ، واللغة الانسانية ما هي الا فرع واحد من فروع الدلالية العامة . تكن حين عرفت الابحاث اللغوية نجاحات

وتطورات مهمة ، فإن الدلالية ظلت منزوية في حيز محدود ، ولم يستغلها الا الناقد رولان بارت (R. Barthes) بفرنسا ، غير أن تطبيق الدلالية في نطاق الاعمال الادبية والنقدية أدلى بنتائج حاسمة الاهمية . ان الدلالية في المجال المرئي - السمعي ، تسعى الى دراسة دور ووظائف الصور - الاصوات ، بهدف خلق وتكوين المعنى والمعاني ، انها تدرس مادية المعنوية هذه ومادية الوظائف التي تعمل من أجل خلق المعنى . ان مقاييس هذه الدلالية الرئيسية تصبح لا اعتبارا للمضامين ولكن اعتبارا لمحور وجدلية الضامن والمضمون والتركيز على اشكالية الضامن كممثل لمادية التعبير . ان ثنائي الدال - المدلول هو الذي يمحور كل عمل انتاجي وكل مادية إنتاج . ضد ايديولوجية « المضمون » اذن ، فإن تمحور « الدال المدلول » يسمح بالتطلع لكتابة سينمائية ، من اول واجبانها تحديد لغة متميزة .

(6) - ماذا يهتمك من كل هذا ؟

اللي يهمني بالدرجة الاولى هو ادراج كل هاد التساؤلات داخل ممارستي السينمائية ، يهمني تحديد حقول : الصورة ، اللغة ، الكتابة السينمائية ، اشكالية الآخر / الصورة ، الصورة / الآخر ، والتعامل مع هاد الحقول تعاملًا جدليًا . اللي يهمني بالدرجة الاولى هو اللذة السينمائية . الناتجة عن هاد التعامل .

(7) - يبدأ الفيلم باغنيات شعبية غير مفهومة .

اغنيات الفيلم مستقاة من الذات الغنائية الشعبية المغربية . الاغنية اللي ينشدما عبد القادر مطاع (في دور الزوج) هي من نوع المالحون المعروف بانتمائه للحضارة الاندلسية ، غير أن تعقيد هذه الاغنية راجع كذلك لكونها استعملت كلمات من اللهجة الدكالية « بسواحل الاطلنطي » لا لكونها ملحونة فقط ، ومن جملة ما يغنيه عبد القادر مطاع :
(حن واشفق واعطف برضاك يا لمزيان)
لا سماحة ميعاد الله يا لهاجر)

أما اغنيات عائشة الشعيري (في دور الجدة) فهي تنتمي للأغاني الريفية من المنطقة المسماة بالجبلية في الشمال ان عائشة الشعيري تغني أغنية من نوع المديح النبوي وأخرى من نوع العيطة ، وهي شبه تهليل يستعمل في فترات الحصاد . هناك أيضا الناسك الاسود اللي يرقص ويغني على شاطئ

البحر مرددا - وهذا غير مسموع قصدا -

(أنا نغني لسيدى الكبير يحررني من سيدى الصغير)

وهاد النوع من الرقص والغناء ينتمي لحركة من الصوفية الشعبية ، القوية الوجود في المغرب . لكن من المهم أن يبقى مضمون الاغنيات غامضا ، لان أهم شيء في استعمال الاغنية أو الموسيقى عامة في الفيلم هو العنصر الغنائي / الموسيقى نفسه ، لا مضامينه . ان السينما البرجوازية عودت المشاهد على استعمال توظيفي للموسيقى كعنصر يكرر معنى مشهد أو موقف ، فيقع تدبير في اقتصاد المعنى : بمعنى ازدحام عناصر كثيرة (صورة درامية ، موسيقى حزينة ، أداء تشويهي ، حوار متفاهم) ازدحام عناصر كثيرة لأداء معنى واحد : درامية مشهد غرامي مثلا . وعلى العكس من هذا هناك استعمال غير مضموني لعناصر التعبير مع الصورة ، تركيبة داخل ماد التعامل . ان علاقة الصورة / الصوت أهم من علاقة معنى المشهد ، معنى الموسيقى أو الاغنية أهم من تقديم مضمون الكلمات يمكن للأغنية أن تلعب دورا روائيا في الفيلم ، هذا ما وقع حين ترجمت - في النسخة الفرنسية - بيتا واحدا من أغنية عائشة الشعيري ، ممثلة دور العجوز حين تقول :

(آطنجة يا العالية . . . عالية وحيطها راشي)

لانه ورد في البيت الاول اسم المكان (مدينة طنجة) اللي جرى فيه احداث الفيلم اللي يستعمل في نفس الوقت الاسلوب الوثائقي والروائي ، ويظهر أنه يبحث عن لغة سينمائية ، ويمكن القول كذلك انه ينتمي الى نوع من الواقعية الشعرية .

(8) - لنحاول الوصول الى هذا الشيء الآخر في الحديث عن الفيلم من داخله . ان أول ما يمكن ملاحظته في أسلوب الفيلم وفي لغته هو استعماله للمنهجين الوثائقي والروائي بشكل يكاد يختفي معه الفرق بينهما .

ملاحظتك تسعدني ، لاني حرصت على إبراز هاد المزج مابين الوثائقي والروائي ، لقد كانت السينما الوثائقية تهمني بالدرجة الأولى لأنها كانت تدل على التحام تسجيلي مع الواقع وكثيرا ما كنت أعجب بأفلام دزيجا فرتوف (Dziza Vertov) وفلامرتي (Flaherty) والمحاولات الإبداعية الأمريكية في الستينات لما كانت تتطوى عليه من إيمان في الواقع يكاد يتحول في نهاية التحليل نوعا من اللا واقع (لا واقع أفلام فرتوف - شاعرية أفلام فلامرتي) ، في « رياح شرقية » يتم

التداخل بين العنصرين : العنصر الروائي . الذي كثيرا ما يتسلسل في الداخل (فضاء البيوت ، الحجرات والدكاكين وحتى الازقة كأنها فضاء داخلي في المدينة العربية) والعنصر التسجيلي الذي تبرز كلما تواجد في الفضاء الخارجي - المدينة ، الاسواق البلدية والريفية - شخص من اشخاص الرواية . وتصبح له اذ ذاك وظيفة في الرواية وهي وظيفة المشاهدة . وهنا يظهر محرك عملية النسيج هذه ، وعلى التركييب .

لكنني الآن بصدد مراجعة هذا الموقف ، ويبدو لي في الحقيقة ان التقسيم وثائقي / رواي يرجع لخاصية ثقافية غربية ، متصلة بالمنظور الاسلوبي : فهناك الاسلوب الروائي كما ان هناك الاسلوب الوثائقي والاسلوب الكوميدي الوثائقي ... تجزيئات مرتبطة بالعقلية الثقافية الغربية . وعلى العكس من ذلك يظهر لي ان العقلية الثقافية العربية تركز على هيكلية الاستطراد (في المعنى وفي التطبيق الجاحظي) كإبراز لقولة شمولية تحاول ان تجمع بين مختلف الاساليب . وان أساس عملية الاستطراد انما يكمن في غرض النظر عما يسمى بالموضوع والمضامين ، ومتابعة نوع من رقصة المقولة ورقصة النص الذي تتبعثر في مختلف الاتجاهات والذي ما تتبع الا منطقها القولسي .

9 - يبحث « رياح شرقية » عن لغة سينمائية متميزة وجديدة ، ويرتكز هذا البحث على مقومات تستمد بعض عناصرها من التراث الادبي العربي ، ويبدو لي ان الفيلم ينمو نحو الواقعية الشعرية .

مشكلتنا في الميدان السينمائي العربي هي البحث عن لغة سينمائية متميزة ، لغة المرئي / السمعي في المعنى الاصرفي شيئا ما ، في معنى مادية الصور والاصوات ، لا في معنى شبكة الاتصالات الجماهيرية السائدة في العالم الغربي ، والموجودة في العالم العربي في صورة كاريكاتور . من اللازم الاعتراف بكون السينما أداة تعبيرية غربية الاصل ، بكونها نتيجة لتطور ثقافي وتاريخي واقتصادي خاص بالمجتمع الغربي ، فهي نتيجة للتاريخ الادبي الاوروبي (المسرح الدرامي) - القصة الباراكسية) ونتيجة للتطور التاريخي - الاقتصادي للمجتمع التناقصي (اختراع الآلة في عصر تفوق البرجوازية الصناعية) . هذا التحليل يفرض علينا التعامل مع أداة السينما انطلاقا من جديد النظرة لتراثنا وتاصيلها في أعماق ثقافتنا ، وانا حين أبحث في

هذا الاتجاه أجد في ثقافتي شكلا روائيا مخالفا للشكل البلازي الخطي (Linéaire) هناك أولا الشكل الروائي الشفوي الذي يمتاز بتعامل ووظيفة الراوي مع سامعيه (رواية جدة ، رواية الحلقة في الاسواق ، الرواية الدينية في المساجد ، الماثلات . .) ثم هناك الرواية الكلاسيكية المكتوبة ، لا الادبية فقط (الجاحظ - ابن المقفع - ابن طفيل) بل الدينية أيضا أو العلمية ، وخصائص هذا النوع من الرواية معروفة (لكن وظائفها مجهولة تماما في علمي في الممارسات العربية المعاصرة) : منها السرد والاسترسال والتسلسل (سلسلة - الاسناد) والاستطراد والتبعثر والشمول والتقطع . أن الاصلة - وبعبارة أصح صراحة درجة الصفر - تحتم التعامل مع هاد العناصر الخاصة بالتراث ، تطويرها وإدراجها في الممارسات .

لدي تحفظ في استعمالك لعبارة « الواقعية الشعرية » . عندي تحفظ إزاء كلمة واقعية لما تحتوى عليه من لجوء لخرافة الواقع في المعنى الايجابي (Positiviste) وربما يجب اليوم - حين نطلع على ما في الواقع من حصر وجمود - تفضيل مفهوم « التواقع » ، المفهوم الذي يوصف علاقة الشخص مع واقع مبتور في وقت يظل فيه الشخص نفسه شخصا مبتورا . كما أنني اتحفظ إزاء كلمة شاعرية ، نظرا لما تنطوي عليه من رومنسية وتضخم ، وهنا أيضا أفضل - ربما - كلمة « تشاعرية » أن سمحت بوحشية العبارة . أنني في الحقيقة أبحث عن كتابة سينمائية يمكنني أن أضفي عليها وصف : سينما دلالية تحليلية .

(10) - من أهم مقومات اللغة السينمائية في « رياح شرقية » العلاقة أو الارتباط ما بين الصوت والصورة ، واستعمال اللقطات الطويلة ، والنعب على المسافة الزمنية للقطعة الواحدة الثابتة .

مقومات لغة الفيلم : المسافة الزمنية للقطعة ، اللقطات الطويلة ، الجزئيات ، الديكور والمكان الرمزية والمقارنة والكنائية .

أن الممارسة المادية (لا المثالية أو الفلسفية) للكتابة السينمائية تفترض شرطا منهجيا : ميكانيكية فيلمية تهيأ من أول وهلة ، وتدفع الفيلم الى البدء في نسخ وحياسة هيكله . وكما أن هناك شيئا يسمى الطبيعة بهياكلها وأسرارها ، وعالما طبيعيا أو فيزيقيا يتطلع لدراسة ورفع الستار عن

هذه الأسرار والهيكل ، فلذلك توجد هيكل القصة على المخرج أن يرفع الستار عن صيغ تكويناتها وتركيبات عناصرها ، وهذا تقييم يسمح لنا بالإطاحة بكل أساطير الفنان والخالق انعقري وغرور الانا التي ينتظر الوحي والالهام .

الفيلم إذن هو الذي يظهر مقومات اللغة التي يستعملها ، وأولى هذه المقومات ذلك الارتباط بين الصورة والصوت بحيث لا يمكن التفرقة بينهما (الآخر كمكلم - الآخر كصورة ناطقة) الصورة تعبر مع الصوت ، والصوت يعبر مع الصورة . والاثنتان يشكلان القواعد الرئيسية التي يبنى عليها الكلام السينمائي ، وكل من العنصرين أساسي وشمولي ، بمعنى أنه يقوم باداء المعنى في نفس الظروف وبنفس القوة . ولكل منهما وظائفه الخاصة كذلك ، حتى يقع التكامل بين الواحد والآخر ، واجتئاب التكرارية . هناك مشاهد عدة من « رياح شرقية » حيث يظهر في الصورة شيء بينما يعبر الصوت عن محتوى شيء آخر . واجتماع الاثنتين هو الذي يسفر عن معنى ومداول المشهد .

وبما أن الصوت ظل حريصا على أن يكون في أصله مباشرا أو نتيجة لمزج أصوات عدة (مرارا هناك ثلاثة أو أربعة أصوات مختلفة تتلاحق أو تتباعد عن بعضها) فإن الصورة هي بدورها تتركز على الخصوص على اللقطات الثابتة والقطع الفوري (CUT) دون الحركة التي هي قليلة نظرا لأنها تنتج عن التركيب ، عن تركيب ايقاعي لعدة صور ثابتة ذات مسافة زمنية مختلفة . وهنا يظهر دور التركيب كعامل حاسم في لغة الفيلم . فاللقطة الطويلة في هذا المضمار تدخل في تعامل جدلي مع اللقطة القصيرة ، تعامل يفرضه تركيب الفيلم وينم عن بحث عن توازن في الايقاع ، توازن بين الايقاع البطيء والايقاع السريع . هناك نوع من هذا الانطباق في الموسيقى : حيث أن ما يسمى بالنقطة السائدة يخلق عنفا وتعصبا في الاداء والاسترسال الموسيقيين ، بينما يخلق ما يسمى بالنقطة الحية استراحة بعد مدة العنف والشذوذ (هناك تحليل جميل للويس ماسينيون لايقاع الموسيقى العربي في هذا الاتجاه) ربما نتذكر أن الفيلم يحتوي على لقطات طويلة للغاية ومتمدة ، كمرور القطار ، أو نوم أو بكاء عائشة ، أو تسبيح أمها . . . كل هذه اللقطات المطولة تجيء تماما بعد فترة طويلة نسبيا من تعدد اللقطات القصيرة وتراكمها حتى مرحلة

الدنو من الانفجار ، فتأتي لقطة القطر طويلة متصلة ، لارتفاع العين عندها . وفي نفس الوقت تكون استعدادا للانطلاق انفجارية أخرى ، وطبعاً فإن المسافة الزمنية مرتبطة بهذا التعامل ، يصبح الزمان جوهرياً لا نفسانياً (نفسانية البطل التقليدية) .

(11) - يعتمد التركيب أو المونتاج في الفيلم على عنصر الجزئيات والتفاصيل .

الجزئيات تكون معدات الفيلم الدلالية ، تكديسها وعلاقات بعضها مع بعض يعطي للفيلم صيغته التحليلية . فهو يجمع بين جملة من اللقطات المحدودة والمرتكزة على اشارات واضحة . ويقوم بعملية اختيارها ثم ترتيبها ثم اخيراً توزيعها على مختلف المستويات التي تحصر وتكون معنى الفيلم الجامع .

(12) - يأخذ المكان أهمية خاصة في الفيلم ، فهو ليس مجرد ديكور ، ما هي دلالات المكان عندك ؟

ليس هناك معنى آخر للمكان في الفيلم سوى معنى المشهد الاطار (المنظور) الذي هو مخاض كل دلالة فيلية ويكون المشهد شيئاً جديداً يمكن تسميته في اللغة السينمائية . المشهدية . ان المشهدية لا تهدف الى ابراز المكان كمعطى واقعي تكنتي الكاميرا بتصويره ، ولكن كفضاء فيلمي تقترب فيه العناصر الدلالية : من أشخاص وديكور وحركة الاداء وموقع الكاميرا وكيفية التركيب وربط الصورة بالصوت وحتماً هناك مشهدية خاصة بكل ثقافة لان كل ثقافة تحدد تفاعل الجسد مع الفضاء بطرق متميزة ، فطرقنا في الجلوس والنسي والمصافحة والنوم والاكل تفرض نوعاً خاصاً من الاخراج ، ومواقع خاصة للكاميرا ، تجعل المشهدية العربية غير المشهدية الغربية مثلاً .

(13) - يعتمد الفيلم كثيراً على الرمزية والمقارنة في بنيته اللغوية . الدجاجة التي تذبج ، وقطيع الغنم ، والابواب الكبيرة التي تقف عندها الكاميرا طويلاً ، والايحاءات الجنسية المكبوتة ، والبيت ، والسجن ، ودقات الساعة ، الخ . . .

فيما يخص الرمزية والمقارنة ، لم استعمل الرمزية بالمفهوم المدرسي ، بمعنى الغموض ، وانما بالمعنى الدلالي الذي تكلمت عليه : الدلالات - في حد ذاتها - تظل بالطبع غامضة كوحداث مستقلة ، ولكن بمجرد ان تدخل في علاقات فيما بين بعضها البعض ، تصبح ذات معنى محدد .

أما عن المقارنة ، فهنا يطرح مشكل استعمال البيان العربي الذي يزودنا بمصطلح وبتقاليد تعبيرية ذات مقانة ولذة .
 ممثلاً يرى ابن خلدون في مقدمته (وأنا دائماً أتلفذ بقراءة المقدمة لا لكونها دراسة سوسيولوجية جاءت قبل الأوان كما يقال ، ولكن لكونها بمثابة إنسكلوبيديّة مغربية عربية للقرن الرابع عشر في نفس معنى إنسكلوبيديّة عصر الاضواء الاوربي)
 يرى ابن خلدون أن هناك ثلاثة أصناف لعلم البيان : البلاغة ، البيان في حد ذاته ، والبديع ، فالبيان / البحث عن اللازم اللفظي هو تماماً ما يبحث عنه ويستعمله الفيلم : اللازم الصوري / الصوتي . وربما استعملت الكناية أكثر من مرة في « رياح شرقية » فضلاً عن المجاز . . .

(14) - ماذا تعني بالدلالة التحليلية ؟

الدلالة التحليلية ، أو السينما التحليلية يسهل تحديدها بتقديم سلفياتها وسوابقها السوسورية والبارثية كما سبق القول . زيادة على التحديدات المستنتجة من الدلالة يمكن اعتبار المدرسة السينمائية التركيبية الروسية خلال السنوات الثورية الاولى ، برانديها دزيكا فرتوف و س . م ايزنشتين ، كمنطلق . ايزنشتين مثلاً ، كثيراً ما أكد على مفاهيم العلاقة والتناقض فيما بين الصور . وهو نفسه كثيراً ما درس الفنون الاسيوية ومفهوم التناقض في المسرح الصيني ، لقد كانت حركة السينين الثورية البولشفية في الحقيقة نقطة انطلاق لتيار عام اجتاح كلا من الميادين اللغوية والادبية والتشكيلية ، وهو تيار يجد امتداده لحد الآن في النظريات البنوية .

السينمائي الياباني ك . ميزوبوشي من رواد التحليلية في نظري ، لقد ألزم بدراسة المجتمع الاقطاعي الياباني من غير ان يتسم أسلوبه بالتقادم والعنف ، لقد امكن في التحليل والفحص والاستعمال الدائب للمقومات الحضارية اليابانية : انماط السرد والرواية ، استعمال الدلالات الثقافية ، من لباس وديكور وقناع وايحاء موسيقي تقليدي ، وبصورة عامة ، ربما كانت الحضارة اليابانية قدوة بالنسبة الينا اليوم ، لانها الوحيدة التي استطاعت أن توفر التصالح بين تقاليد الماضي والمظاهر الصناعية المعاصرة ، بنجاح ، وبدون بتر أو عنف .

(15) - الفيلم ، يعتمد على عناصر من التراث الشعبي في لغته .

أنا أيضاً اعتقد أن الكثير من مقومات هاد اللغة فني

الفيلم تتبع من التراث الشعبي المغربي . وهنا نذكر دراسات كلود ليفي شتراوس حين تحدث عما سماه بـ « الفكر الوحشي » ، فيما يخص المجتمعات الأولية . وهو تحديد لا يصطبغ بأية عنصرية أو احتقار كما يبدو لأول وهلة ، بل على العكس من ذلك : وحشي في معنى أولي وجذري ، وكذلك في معنى أنه - على عكس ما كان يظن الفكر الغربي الاستعماري (الاستشراقي مثلا) - فكر ينم عن قدرة وقوة المجتمعات الأولية في خلق تركيب وتنظيم مجتمعي خاص وشامل .

الفكر الوحشي ينطوي على كل ما يحدد الفكر الانساني عامة : مراعاة مقومات المجتمع من علاقات انسانية وابداعات وتصنيفات علمية وفنية ولعبية . . . الفكر الوحشي - وحسب ك. ل. شتراوس - ينم عن فكر علمي بكل ما في الكلمة من معنى : من خصائصه العمل التصنيفي والتركيبى سواء في الميدان الطبيعي أو في الميدان الاجتماعي . وأهم ما ينم عنه كذلك : بنية شمولية حطمتها المجتمعات العصرية بعد أن كانت هذه البنية تربط بين كل عناصر الحياة الانسانية من اجتماعية واقتصادية وعلمية وفنية ، دون أن يقع بتر وانكسار أو انقسام فيما بين هذه المستويات ، كما هو الشأن في التطور التاريخي الرأسمالي . في هذا التحديد يهمني شخصا اقتفاء آثار الفكر الوحشي في الحضارة العربية ، يكفي للثور عليه سماع الثقافة الشعبية ، لقد تجلت عطاءات الفكر الشعبي المغربي عبر القرون والاجيال في ميادين عدة ، نحصر بعضا منها لكونها تكون في ممارستي اشكالا ترحيبية : منها فن وتقنية بناء المدن (كثافة وتلاحم شبكة الفضاء الحثي) والفن المعماري ، وفن الاشكال التجريدية التي تظهر في كل من زخارف النسيج وهندسة النقش على اللوح والمعادن ، ويتجلى هاذ الفكر كذلك في التخايل الشعبي الذي تعبر عنه الاساطير والحكايات والامثال والامداد والتهاليل الخ . . . بالاشكال الروائية الخاصة بها كما سبق القول ، وأنا اضع ايضا في هذا المستوى جمالي وعبقرية الرسم العربي التقليدي الشعبي سواء الفارسي أو (المذمنات) ، والتي يشكل بالنسبة لنا - نحن السينمائيين - مرجعا صوريا لا يمكن تجاهله في ممارستنا .

في ثرائنا المكتوب يمكن العثور على الكثير من آثار ممارسة تحليلية دلالية ، فالنص الكلاسيكي العربي يحتوي على كنوز لذيذة لم يقع أبدا تجديد قراءتها في علمي ، ان تعلقي بالكنز الجاحظي مثلا يجعلني لا أقبل على عمل الا ومفهوم الاستطراد الدلالي راسخ في ذهني كبنية مكونة لنمط تعبيري « اعماقي » ان صح القول . وفي الشعر ، اظن ان شاعرا كالمعري يحضى بمكانة خاصة بسبب عنف تعبيره ، وجرأته في سخطه التحليلي الذي ما تتأقص مع بحثه عن انسانية تذهب به الى التعاطف مع الحيوان الغير الناطق .

تكلمت من قبل عن عقلية ابن خلدون الانسكوبيدية ، أعني عن المقولة الانسكوبيدية الغير العلمية (العلم هنا في معنى الجمود والنظام المقبول الدجماتي) ويمكن وصف المقدمة بأنها كتاب لتصنيف وترتيب الدلالات المقولية . وهناك كاتب مغربي آخر من القرن 12 م تصطبغ مقولته أكثر بالحدائث ، وهو ابن طفيل ، صاحب « حي بن يقظان » اللي عرف كيف يتعامل مع بيئة وفرة تاريخية مزمطة باستعماله المقولة المجازية أو البيانية عامة . ابن طفيل تطرق لمواضيع جد حديثة في معانيها وأبعادها ، منها علاقة العقل بالشرع ، علاقة العقول بالنقول ، وعلاقة الجدل بالخطابة ، وذلك باستعماله رمزية قصة « حي بن يقظان » المشهورة حتى يتمكن من الغوص بكل حرية في أعماق منطق دراسته وتحليله بدون أن يلفت نظر الرقابة الصارمة السائدة اذ ذاك . لقد أكدت فيما سبق على أهمية البيان العربي باعتباره يشكل أداة تحليلية / تطبيقية للممارسة التطبيقية .

في نهاية استعراض هاذ المقومات ، من اللازم الإشارة الى نقطة ، وهي انه من غير الممكن اليوم ممارسة أي عمل ابداعي بغض النظر عن النيارات والتساؤلات المعاصرة ، فكل من النظريات البنوية والفرويدية/اللكانية ، وكل الاكتشافات والابحاث المتجددة يوميا تقريبا في كل من الفيزياء والبيولوجيا وغيرها من العلوم للتحقيق ، تفرض ادراج استنتاجاتها في الممارسة السينمائية والمقولية عامة ، أي تغيير النظرة نفسها للممارسة وتقييم جديد لمقوماتها وتجديد قوانين التعامل معها وقوانين مقوماتها .

المدينة . بين المرأة في بيدها والسجين في سجنه ، وهناك أيضا رمز الساعة وترددها عبر الفيلم .

هذا فعلا شبيه بالكنائية في البيان . السجن داخل المرأة والسجن اللي تمر أمامه خلال رحلتها عبر المدينة ، كلامها يرمي لمعنى السجن والقمع الداخليين اللي كتعاني منهما المرأة ، والسجن والقمع المجتمعي ، إنها كناية كذلك عن تعامل جسد المرأة مع جسد المدينة : جسد مقموع يجابه عضوا قمعيا لجسد المدينة ، كما أن هناك مقارنة بين ضحايا القمع الاستعماري - الاجتماعي ، وضحية المجتمع والاعتقادات والمصطلح المكسور . كل هذه الاتجاهات تخلق نوعا من المجاز النجمي ، وتشكل شبه مجموعة فلكية (GALAXIE) للمعنى ، أي أن هذا الأخير يتكون ثم يتبعثر ويتعد ويتشعب في كل الاتجاهات .

أما الساعة فهي من الرموز المستعملة بالمعنى اللي حددته لكلمة رمز : لا كغموض ، ولكن كوحدات دلالية مقترنة بعضها ببعض لخلق المعنى ، في دينامية جدلية . الساعة تتردد في الفيلم كتردد القطار ، أو تردد صور البحر ، أو تردد صور القمع ، كل هاذ « الرموز » تملك معنى مزدوجا بل ومتعددا . لقد أشار التحليل النفسي الى كون الساعة ترمز الى عقدة الاخصاء الجنسية ، فالجنس اذن من محاور الفيلم ، وعليه فان العلاقة الرمزية واضحة لكنني أفضل عدم اعتبار هاذ التأويل المحتمل ، وأتحدث عن « تحفظ المعنى » ، أعني عن عدم وجود معنى واحد محصور يجب تفسيره ضد معان أخرى محتملة ، تصبح ثانوية . أفضل أن أقول ان الساعة دلالة من دلالات الفيلم ، وعلى المشاهد ان يقرأها ويحدد اقتراناتها بالدلالات الأخرى .

ان تردد الدلالة في العمل يبرز تقنية تستعملها الدلالية ، وهي مفهوم التشعب : هناك إشارة أو علامة معنوية تختفي وتظهر ثانية ، ويطول اختفاؤها حتى تظهر مرة أخرى سواء بنفس الشكل أو باتخاذ شكل ثان . يمكن اعتبار أي عمل بمثابة طرح لبعض الدلالات الأساسية اللي تسعى في تبعثر وتشعب حتى يصاغ العمل تماما على طريقة تقنية النسيج . ان هاذ النظرة من أهم استنتاجات الدراسات النقدية البنيوية في الادب حاليا .

(18) - الرموز الجنسية في الفيلم غير واضحة تماما . وهناك احياءات

جنسية مكبوتة . هل هو نوع من العفة والحشمة ، ام هو تعبير عن الكبت ؟

ان الحقيقة ، لا يمكن أن تقال كلياً . الحقيقة دائماً متجزئة . والفكر الكتمانى هو أساس الاحساس التعففى العربى ، وانا لا افكر فى التعفف بالمعنى البرجوازى الصغير ، ولكن فيما له من علاقة بمفاهيم الستار والتعرية والعلاقة مع وظيفة النظر (يقال ستر العورة) . ان التيار المسمى بالتحريرى حالياً فى أوروبا ما هو الا خدعة ونفاق : تيار الافلام الجنسية والهذيانات الجنسية الانعواجية التي لا تنتم الا عن انكسار وعن عدم تمكن من العلاقات البشرية ومطامحها الجنسية الغامضة طبيعياً .

موقف الحشمانية (كما سماه طالب مغربى خلال ندوة سينمائية بمراكش سنة 1977 ، انطلاقاً من كلمة « حشومة » ، التي عندها أهمية كبيرة فى المصطلح الاجتماعى المغربى) موقف الحشمانية هذا هو رفض لاي نوع من التجارة بالجنس ، وعلى الاخص رفض للاستيلاء فى الآخر ، هاد الاستيلاء اللبى يحتفى وراء كل اضطراب علاقة جنسية . ولا علاقة للحشمانية هاذا بأي نوع كان من الكبت ، بل على العكس من ذلك : هي اعتراف بقوة التطلع الجنسي الطبيعى كما عبرت عنها الاسطورة الدون جوانية : بحث دون جوان عن غزوهن واحدة واحدة . الحشمانية تفرض نفسها فى غير الميدان الجنسي ، وانا اعتبرها من العناصر الاساسية التي تدخل سواء فى ممارسة الكناية او فى المعاملات البشرية اليومية . وهنا ربما من الافضل استبدال الكلمة بأخرى أو استعمال كلمات مترادفة ، مثل كلمة التورية . التورية صورة بيانية حددها ابن خلدون بانها تورية عن المعنى المقصود بايهام أو « ابهام » اخفى منه لاشترك اللفظ بينهما ، أو طباق بالتقابل بين الاضداد ، ربما كانت العفة أساس الكناية .

(19) - نتحدث عن العائلة فى الفيلم . هناك رجل وزوجته وابنه . المرأة مضطهدة ، والطفل مقهور ، والاثنان معا فى ملكية الرجل ، اننا أمام عائلة ابوية . . .

البنية العائلية المقدمة فى الفيلم هي نواة المجتمع الابوي - والبنية الابوية العربية تفترض ملكية المرأة وملكية الطفل ، ولكن يجب النظر الى هذا البنية من الداخل لا من

الخارج كما عودتنا عليه مقولة ايديولوجية سهلة . النظر، من الداخل : النظرة الى الهيكل : انه الدرس اللي زدوتنا به الانثروبولوجية كما جددما ك . ل شتراوس . فكل مجتمع يملك عقليته وتركيبه الخاص ، عقلية وتركيبا تكونا خلال قرون وقرون من المحاولات والتفكير والبحث عما هو ملائم وشمولي لحياة هاذ المجتمع بالنسبة لبيئة معينة ، وبالنسبة لاحلام ورغبات واساطير خاصة . فكل عنصر انساني في هذا التركيب دوره الخاص ، ملكية المرأة والابن تصبح ملكية نسبية ، لا استلابية ، بل « وظائفية » ان صح التعبير . ليفي شتراوس تحدث عن المرأة كدلالة على التبادل الشامل في المجتمعات الاولى . وملكية الطفل محددة في المجتمع العربي بالنسبة للابوية : الطفل هو حامل الاسم وبالتالي هو حامل السلالة ان كل مشكلة الانسان العربي - كما هو الامر عادة في المجتمعات الرجالية - هي مشكلة العلاقة باسم الاب ، العلاقة بـ « اسمية الاب » .

والانسان العربي لم يعرف مفهوم الفرد المفترن بالحقوق الفردية والتطلع الى الحياة الشخصية والحرية الفردية الا مؤخرا وعن طريق تحويل المفهوم الفردي الغربي الذي - هو نفسه - لم ينشأ الا منذ القرن 16 بمعنى انه نسبيا حديث العهد . ان وضعية الطفل ابراهيم في الفيلم تشير الى التناقض اللي عاشه جيلنا ، تناقض فيما بين انتمائين : الاول للبنية الابوية التقليدية - بنية الاء والاجداد اللي تعاش في المخايي الاجتماعية اللي افلقت من تهديم الاستعمار ، والثاني لبنية القيم اللي ادخلها الاستعمار (عن طريق المدرسة مثلا) واللي تقول بحرية الفرد ، وتنص على حقوقه وواجباته .

لكننا اليوم ندرك المعنى الحقيقي ومرامي الحرية الفردية في المجتمع الرأسمالي ، والهذيان الوجودية السارترية اللي بنيت عليها : انها حرية العبد المنتج لالهة جديدة اسمها الدولة والانتاج والمنافسة والرأسمال .

(20) - تطرق الفيلم الى الصراع ما بين المرأة والرجل أو الصراع ما بين لجنسين . وتحدث باسهاب عن واقع المرأة في بنية المجتمع الرجالي . كيف ننظر الى هذا الصراع ؟ وما هي نوعية علاقة الام بالابن ؟

لقد تطرق « رياح شرقية » لما يمكن تسميته بصراع الاجناس ، كما يقال صراع الطبقات ، وهي ظاهرة سائدة في

حياتنا اليومية . لكنني أرفض أن أنظر الى هاذ المشكل من زاوية المسلمات السائدة ، ومن هاذ المسلمات وضعية المرأة المقموعة في المجتمع الرجالي القومي ، انني اعتقد أن على المرأة أن تصل اليوم الى حدلية جذرية للوعي ، وذلك بالاضبط بسبب حدة القمع التي تتعرض له . انني لا ارى الا مقولة واحدة تحدثت عن هاذ الجذرية ، وهي مقولة جورج باتاي (G. Bataille) حين تكلم عن التعرية .

وشخصيا اتجنب ما أمكن اشكالية الصراع الجنسي وارجع في تفكيري فيها الى مفهومين :

(I) - يوناني وهو مفهوم الاندروجين (Androgyne) لا رجل ولا امرأة ، وهي تماما الطريقة التي تصف بها أسطورة شعبية مغربية أحد أوليائها : سيدي بودجاجة : لقد كان رجلا مع الرجال وامرأة مع النساء .

(2) والمفهوم الثاني سامي وعربي : لعب كلمتي الختانة / الختانة ، ورمزية الختان والتطهير . وكلا المفهومين يرفض اشكالية الصراع .

ان الوظيفة التربوية هي التي تبرز قوة وجود المرأة في المجتمع العربي . وان كانت بنية هاذ المجتمع أبوية فسي الاعماق - ربما - بنية أمية (الام) . نحن نعلم مدى التثام الاطفال بالام ، ومدى تأثير الام في المجتمع العربي بسبب ما يوجد من التحام بينها وبين أولادها : انني أتذكر دائما الجنة تحت أقدام الامهات . بل الادل من ذلك : يبدو أن المجتمع الابوي العربي طلب من المرأة - ميم طالبها به - العفة ، حسن التربية لابنائها ، والفصاحة . فهل فقدت الام فصاحتها في المجتمعات العربية في مرحلة الاستعمار وما بعدها ؟ لا اعتقد . لكن هذا موضوع تساؤل كبير .

وأعود الى المشكل الاول : اللغة وعلاقة الشخص باللغة الامية (الام - الامة) ، هاذ العلاقة هي التي فرضت فسي الفيلم كون الابن ابراهيم وعائشة لا يتبادلان ولو كلمة واحدة . لقد بدأ كل واحد منهما ينتمي للغة خاصة ، فما بقيت هناك وسيلة أو فائدة في التفاهم .

(21) - « رياح شرقية » لا يقول ان المرأة والطفل وحدهما الضحية ، فالرجل ايضا ضحية المجتمع .

حين تنكسر بنية اجتماعية تملك عقليتها وتركيبها الخاصين ، فمن الطبيعي أن تتحطم وتتضرب مكوناتها

وعناصرها . وفعلًا فإن كل الأشخاص في « رياح شرقية » هم ضحايا ، كل واحد منهم ضحية للآخر ، وهم جميعًا ضحية البنية الاجتماعية ، والبنية نفسها ضحية لهم . من هذه الزاوية يطرح نفسه أكبر سؤال موضوع على الإنسان المعاصر باعتباره إنسانًا منكسرًا ، إنسانًا مبعثرًا ، إنسانًا مضطربًا عليه . هذا الاعتراف هو اليوم الانطلاقة الجديدة بهدف غزو معنى جديد للتكوين الشخصي والاجتماعي .

(22) - نوع آخر من علاقة المرأة بالرجل كالذي ظهر بين الاسكافي والزبون في مكانه .

الواقع أن المرأة لم تكن زبونة عادية ، فهي عاهرة الحي . ولكن من حسن الحظ كونك فهمت أنها زبونة عادية ، لأن هذا هو المعنى الأصح ، وذلك لأن المعادلة بسيطة في المجتمعات الرجالية : المرأة بمجرد وجودها في وسط رجالي فإنها تتعرض للاعتداء لأنها تظن عاهرة . عائشة مثلاً التي هي من وسط برجوازي صغير لا يمكنها أن تذهب بمحض إرادتها إلى الاسكافي : كانت تريد زوجها أو ابنها أو خادمتها . لكن المرأة التي تذهب بنفسها لقضاء حاجتها تتعرض لاعتداء الرجل لأنها هي نفسها تعتدي على مصطلح المجتمع الرجالي . لأنها تخرج إلى عالم الحياة الخارجية مع أن المصطلح هو أن المرأة تعيش في فضاء لا يدخله الرجل الاجنبي . وربما كان أساس المشكل في علاقة الرجل بالمرأة في العالم العربي هو أن المصطلح التقليدي انكسر ولا شيء ينوب عنه أو يخلقه إلا بصعوبة . أن الرجل والمرأة العربيين لم يدركا اليوم بكامل الوعي بأنه من اللازم البحث عن مصطلح جديد لعلاقات عاطفية مجهولة لحد الآن ، تفرضها الحضارة العصرية والتطور التاريخي .

(23) - هل هذا هو السؤال الذي طرحته عائشة في نظراتها وفي رحلتها عبر المدينة ؟ وإلى أي حد وجدت اجابة في نظرات الجنون اليها ونظراتها اليه ، وهو الرجل الوحيد غير زوجها الذي أسفرت عن وجهها امامه ؟

بنسب التأثيرات التاريخية (الاستعمار ، معاشية الآخر وقيمته) وقع انكسار في بنية المجتمع الاصلية : هذا هو الشيء الذي تحاول أن تفهمه شخصية عائشة في الفياض . فبمجرد أن يدخل جسدها في تعامل مع جسد المدينة (الذي يعيش هو بدوره انفعالات التيار التاريخي) بمجرد أن تستعمل عائشة وظيفة النظر والملاحظة والمقارنة ، يبدأ في

التكون وعي دلخفي ، غامض ، وحشي ، احساسى . احساسى . نبدا عائشة في الاحساس بانها أصبحت هامشية بالنسبة لتاريخ مجتمعها . علاقتها مع شخص المجنون تنم عن مرحلتين في مسيرة وعيها : أولا : المجنون هو الشخص الهامشي في كل المجتمعات ، هو الشخص الذي يرفض كليا جميع القيود والمصطلحات . وتجد عائشة نفسها أمام صورة مادية لها مشييتها فيقع نوع من التواصل بين الاثنين ، تهدى عائشة نفسها لانها تعرف انها أصبحت ضحية وجدت للهدية . وهنا تبرز دلالة المرحلة الثانية : كل الفيلم يعرض نوعية وعي عائشة .

جسدها يخترق المدينة وسوارعها وعلاماتها ، وهذا الاختراق أو هذه الرحلة / الترحال عبر فضاء المدينة يطابق نوعا من التعرية عن جسدها تعرية تتدرج حتى الدرجة الأخيرة التي هي درجة الموت . عائشة تظهر في أول الفيلم مرتدية « الجلابية » واللثام . ثم تلتقي بالمجنون وتسقط لثامها فتكون انشازتها أول مرحلة حاسمة في التعرية . ابتداء من هذا الموقف لم تعد عائشة تبدو « ملثمة » بل انها في المشاهد الأخيرة (في الغار البحري : غار هرقلس كما يقال في طنجة) تكون عارية نهائيا وملفوفة بلحاف أبيض . ان الرحلة من أجل التعرية هي ما يحدد موقف الضحية والتضحية - التعرية هي دلالة التضحية . هذا ما وصفه جورج باطاي (G. Bataille) التعرية عن الجسد كمفهوم يدل على علاقة المضحى بالضحية في إطار التضحية ،

كعلاقة ترسيخ تطلع الانسيان الى المستحيل . وفي رأيي يكون من المفيد جدا طرح أسئلة في هذا الاتجاه عن ممارسة وأد البنات في الجاهلية ، بصرف النظر عن التناقضات الاجتماعية أو الاقتصادية المعروفة .

(24) - نحن لا نعرف ما اذا كانت عائشة قد انتحرت أو أنها ماتت بحادث غير متعمد ، يترك الفيلم ظلالا من الشك حول موت عائشة .

سيكون جوابي الآن شبيها بجوابي السابق المتعلق بوجود الساعة وتعامل ايقاعها مع ايقاع الفيلم . انني أفضل أن لا أسلم تفسيراً أو حتى معنى محدوداً ونهائياً . وبالنسبة فمن الاحتمالات الواضحة أن يكون هاذ الموت انتحارا أو حادثاً أو قتلا غير متعمد ، لكن من الأفضل أن يبقى المعنى بدون اتجاه واحد ، أن يبقى معلقا ، مفتوحا وقابلا لكل المعاني

كما أشار إلى ذلك الإيطالي أمبرطو ايكو في كتابه « العمل المفتوح » . لكن الموت في كل التأويلات يبدو كمخرج منطقي لوضعية عائشة اللي هي وضعية تنصف باشكالية التضحية كما قلت . وربما ذهب الوعي الجذري اللي توصلت إليه عائشة الى حد أن يدفعها الى الاعتقاد بأن الموت يبقى الحل الوحيد لوضعية معقدة أصبح من المستحيل حلها ومعالجتها وذلك لفوات الاوان ولتعدد الامكانيات والتكوين .

(25) - لا حوار لعائشة مع الآخرين . انها تعبر عن نفسها بالنظرة لا بالحوار ، والفيلم يستعمل كثيرا لغة النظر .

يمكن القول : فصاحة النظرة ، يمكن القول بـدون تناقض : المرأة الامية الفصيحة . ثم كما تقول الاغنية « وتعطلت لغة الكلام » لغة النظر هي لغة العين . منذ الابد ولغة النظر تعتبر أشبه بلغة العواطف والمبهم فسي الشعر . من هنا فان الشعر يلمس دوما حقيقة ضخمة أكد عليها التحليل النفسي فيما بعد ، وهي ان الكلام ، ان التعبير بالكلمات وبالنحو وبالصرف يؤدي دائما عكس المعنى الذي يرجوه المتكلم . اما النظر ، وظيفة العين ، فهو خدعة ، خدعة الكلام . ان العين تنظر الى الآخر ، تبحث عن مجال وجوده كآخر ، اما اللسان فيقول غير ذلك ، وربما عكس ذلك . عن هنا قوة تعبير النظر التقليدية والتي كثيرا ما أكد عليها الشعر في كل الحضارات وهذا قانون من قوانين اللا شعور الاساسية .

قيمة النظر التعبيرية تتبلور موضوعيا في المجال السينمائي : السينما باعتبارها مركزة على الصور ، يعنى اساسا جدلية النظر وجدلية العين المفتقدة للمعنى الحقيقي . وان وظيفة النظر هي مكونة اللغة السينمائية التي تظهر اذ ذلك غير محتاجة الى كلمات لاداء المعنى .

لنتذكر كذلك ان اشكالية الكتمان هي من أهم العناصر في مصطلح العلاقات البشرية كما انتجتها الثقافة العربية .

(26) - عائشة تتبادل مع جارتها كلاما يبقى في حدود السطحيات ، ما معنى الكتمان عندها ؟

الذي تقوله عائشة ليس تفاهات . ومعنى الكتمان ان الحقيقة لا تقال ، معناه كذلك الاعتراف بان الكلام يسقط دائما بجانب المكان اللي ينتظر أن يقال فيه . تفاهتها في

الحقيقة تأثيرات أو حيثيات (بالمعنى العلمي) للحقيقة . هاذ
التقاهات تكون المصطلح القائم بينها وبين قريباتها . هناك
ظاهرة لاحظتها منذ صغري وهي ما يمكن تسميته بلغة
الاسطحة النسائية ، دل عليها مشهد في أول الفيلم . ولهاذ
اللغة مصطلحها ، وهي التي تستعمل في تبادل المعلومات
والاخبار الخاصة بالمجتمع النسوي . للغة الاسطحة بيان
محكم هو أيضا . و التقاهات ، هي في الحقيقة ، مقدمات ،
اطروحات وافتراضات التقاهم اللغوي .

(27) - المدينة ، وهي هنا طنجة ، لها في الفيلم خاصياتها التي تختلف
تماما عن كل ما عرف واشتهر عن طنجة هي ساكنة ومبعثرة كتبعثر
اشخاص الفيلم في فضاءاتها . وانت تنظر اليها بحب وحنو .

أنا من مواليد طنجة ، تدخل كل حياتي في التعامل ،
هاذ المدينة ، بباروايب والآثار التي خلفتها عندي . صحيح
أن هناك حبا أكنه للمدينة ، ولكن ككل نوع من الحب هناك
حيز لا بأس به كذلك من الحقد والكراهية .

طنجة كما عشتها وكما أتذكرها كانت نمطا من بابل ،
أشبه ما تكون بالاسكندرية كما وصفها لورانس دوريل
(L. Durrell) في « رباعية الاسكندرية » ، أو
(وهو أقرب من احساسي فيما يخص اشكالية الشرق)
اليوناني كنافي (CAVAFY) في اشعاره . كانت مدينة
ذات صبغة قانونية خاصة في المغرب المستعمر . كانت دولية
يتمثل فيها كل من الاسبان والفرنسيين والانجليز وغيرهم
وكانت وسطا اقتصاديا وسياحيا وثقافيا عاليا (كان هناك
كتاب امريكيون كتينسي وليامس وبالأخص وليم
بوروفس) . لقد كان لطنجة صيت وشهرة اسطورية عبر
العالم وكان يقال أنها مدينة الجواسيس وسوق للعاهرات
والمخدرات . . . اشياء لم أرها شخصا الا في صورة
كاريكاتورية كما هو الواقع مع الاساطير . وإلى جانب هاذ
العالم الباطلي والاسطوري كانت هناك حياتنا نحن المغاربة ،
حياة عربية متسلسلة عبر الاجيال ، وتحتفي وتحافظ على
نفسها في أزقة المدينة القديمة ، ولقد حاولت أن أضفي على
المدينة كل هذه الخاصيات : يبدأ الفيلم بتقديم المدينة ككل :
العربية والاوروبية - القديمة والجديدة .

هاذ الكل منظور من بعيد وعن مسافة ، ثم حين تبدأ
رواية عائشة وعائلتها ، فمناطقها يكون من قلب المدينة

العربية الى دوائر اكبر فأكبر ، دوائر تحتوي المدينة كلها
بمناصيرها الاصلية والخييلة ، الداخلية والخارجية .

هناك تطابق في التبعثر : يتبعثر الاشخاص داخل الفيلم
خلال المدينة ، وهاذ التبعثر مطابق في الوقت نفسه لتبعثر
المدينة التي يظهر كل مرة جانب جديد من جوانبها . ويمكن
لي ان اشير الى خط واحد كمثال لهاذ الجريان الفضائي :
قلب المدينة - المدينة الاوروبية - ريف المدينة - شاطيء
المدينة - ميناؤها - عودة لقلب المدينة العربية . هاذ التطور
الفضائي يعبر عن مقارنة ، عن مجاز هام في نظري ، وعن
اعتبار المدينة كجسد ، وتعامل الشخص معها هو تعامل
جسد مع جسد آخر . وربما كان هذا هو « المضمون »
الاساسي للفيلم : علاقة جسد « انساني » بجسد « فضائي »
وترحال الاول عبر الثاني ، وليس كما قيل « فيلم عن وضعية
المرأة » ، لاني لست امرأة تماما ولست قطعاً سوسولوجيا .

(28) - الممثلون يؤدون ادوارهم بطبيعية وتلقائية شديدة . وهم شاركوا
في وضع الحوارات التي يتبادلونها في الفيلم ، كيف ننظر الى الممثل ؟ وكيف
تعاملت مع الممثلين ؟

ليس الممثل ذلك الشخص الاسطوري الذي خلقته
السينما التجارية الترفيهية من هوليودية او غيرها . في
اعتقادي ان الممثل عنصر من العناصر الادائية الدلالية في
الفيلم ، يمكن اعتباره شخصية سوسولوجية لا تمثيلية .
ان مثل الشخص شيئا في الفيلم فهو يمثل دورا اجتماعيا
يناسبه جسديا ونفسيا . ان معظم الممثلين غير محترفين ،
وجتي المحترفون كليلي شنا وعبد القادر مطاع حرصت على
ان يتحرروا من كل الاشارات والعادات التمثيلية المألوفة .
كل الآخرين : الجدة ، العاهرة . الاسكافي ، التاجر ، العاطل
الفلاحون ، العمال ، كلهم اشخاص مثلوا امام الكاميرا مواقفهم
اليومية العادية ، لقد كانت مشاركتهم في الحوار طبيعية
وحقيقية ، كنا نزودهم بفكرة الموقف وعلاقته بالاشخاص
وبالفيلم ككل ، وهم يقومون بالتعبير عن هذا الموقف بلغتهم .
بهذه الكيفية وقع تقادي اختلاس كلمة الممثل وبالتالي
شخصيته . ان كل ممثل انما يتكلم لغته « الجهوية » ،
فالعائلة المعروضة مكونة من عناصر لغوية مختلفة كما هو
واقع العائلات المغربية : الحماة من اصل ريفي شمالي ،
الزوج من وسط المغرب ، الجارات من طنجة نفسها . في هذا

الصدد لدينا اليوم مثال مدينة الدار البيضاء التي تكون مخاضا لنشأة لغة وطنية جديدة تجمع بين كل العناصر اللغوية المغربية تقريبا . وكون الدار البيضاء بالضبط هي مخاض هذا التجديد ، غير عفوي ولا هو مجرد صدفة ، إذ أنها العاصمة الاقتصادية للبلاد وسكانها يفوقون الآن المليونين من النازحين من كل نواحي المغرب .

الممثل ليس سوى عنصر أكبر أو أقل أهمية من لقطة عمارة أو لقطة مرور طويل لقطار . العامل الانساني داخل الفيلم هو فقط واحد من العوامل ، الانسانية والحيوانية والجمادة . من هاذ المنطور يصبح من اللازم محو دور التمثيل التقليدي في السينما بأقصى درجة ممكنة ، ويعني هذا أيضا محو الصبغة الروائية المحضة حتى يظل الفيلم تعاملًا محكمًا وغير فاصل بين الروائي / الغير الروائي ، وبعبارة أدق حتى يصبح مجرد تسلسل وتواصل دلالي يستعمل عناصر مختلفة ولكن في نفس المعادلة المعنوية ، تسلسل له خاصياته بدون انتماء لتعريف روائي وغير روائي ، هذا التسلسل بالضبط هو الفيلم نفسه .

(29 - أ) « رياح شرفية » يطرح مشكلة الدين والاعتقادات .

من الأهم في نظري بالدرجة الأولى تحديد المفهوم الديني بالنسبة لطبيعته المقولية ، هناك المقولة التيولوجية ، وهي تركز كل تاريخ المقولة الشرعية أو الرسمية أن جاز القول ، من خلال المذاهب والانشقاقات والمدارس والوظائف الدينية / السياسية عبر التاريخ الإسلامي . وهناك مقولة ثانية يمكن تسميتها تقديسية وهي تتحدد في معطيات الاعتقادات والممارسات والوظائف الشعبية باختلافاتها عبر تواريف ومناطق العالم الغربي (الصوفية تنتمي إلى المقولة التقديسية) وفيما يخص المقولة التقديسية فنحن ما نزال في حاجة ماسة إلى معرفتها ودرسها ووصف منطقتها ، ونحن نفتقر في اعتقادي حاليا إلى دراسات وأبحاث في هاذ الاتجاه ، وفي طيها يمكن أن يظهر فكر قومي ذو تركيب معقد ومكتمل ، وهو الذي يكون المستوى الأول والأساسي في شخصية الإنسان العربي .

أنني أتمنى دائما أن أقرأ أو أدرس هاذ المقولة التقديسية من الزاوية الانتروبولوجية ، لقد سبق للانثروبولوجيا أن درست اعتقادات وميتولوجية الشعوب الأولية باعتبارها تنتم عن الفكر الوحشي ، في التحديد الذي فكرناه وهو الدلالة على

عقلية مثبته غير جدائية ، في مستوى العقلية التكنولوجية التي كثيرا ما يفتخر بها الإنسان الغربي اليوم .

ومن المؤكد اليوم أنه من المستحيل معالجة القولـه الدينية دون الرجوع إلى كتابات فرويد والتحليل النفسي والابحاث الانتروبولوجية عموما حيث تبرز المقولة فـى خطوطها الناتئة .

ب) ينتقل الفيلم بين التفاؤل والتشاؤم . التلاميذ في آخر الفيلم يرددون كلمات : نار ، لهب ، مجنون . . .

تشاؤم العقل وتفاؤل الارادة . . أظن أن هاذ التعبير لجرامشي أن لم يكن لنتشسه . لننظر إلى مادية الصور ، مادية المشهدية في آخر الفيلم : هناك فضاءان : مدرسي وفضاء الميناء ، ومما مما يعبران عن نتيجة المرحلة الاستعمارية والعلاقة بالآخر الاوربي : دخول أجيال الاستعمار وما بعد الاستعمار في مجال العلم الغربي ونشأة طبقة اجتماعية جديدة هي الطبقة العاملة العاملة لطاقت التغيير حسب النظرية الماركسية . ونحن نعلم اليوم حقيقة الامال التي كانت معلقة على هاذ التفاتج : يعني الدور الحقيقي للطبقة العاملة في المجتمعات ، لا العربية فحسب ، ولكن حتى في الدول المسماة بالاشتراكية . كما أننا نعلم نتيجة للدخول في العلم الغربي تكوين التكنوقراطيين واعتناق مثقفينا للنظريات الغربية التي اكل الدهر عليها وسرب ، كالحرافات الوجودية السارتريّة ، والهيديانات السريالية ، والهيجلية - الماركسية الساذجة ، وهذا في ظرف تاريخي بدأ ينبت ويتطور فيه كل من التحليل النفسي والانتروبولوجيا واللغـة والسبيرية : أشياء ظلت مجهولة تماما عند مثقفي الاجيال السابقة .

مشهدية آخر الفيلم تكتفي بعرض ووصف وتجزئي هاذ الفضاءات ، أي أنها تحدد كلا منها بدلالات تاريخية (وهنا يدخل مقصود الكلمات الثلاث التي يرددنها التلاميذ) وفي نفس الوقت تتحفظ في الأدلاء بمعنى نهائي . هناك تبعثر للصور ، وتبعثر للمشاهد : فضاء المدرسة يتداخل مع فضاء الميناء ومظاهرة العمال ، ويدل هاذ التفدق الصوري على عدم امكانية الحقام وتقرير نهاية للفيلم التي يمكن له أن يطول إلى غاية اللانتهى . وهاذي هي حقيقة المعنى ومعنى الحقيقة : أنها لا تقال مرة واحدة ، وأنها لا منتبة . ولا نهائية الحقيقة لا تخضع لميكانيكية تفاؤل / تشاؤم .

هناك صورة مجازية كانت تطالبنا في كتب المطالعة ونحن صغار . نص شعري أو فكري . لا أفكر . ليخائيل نعيمة : المتشائم والمتفائل وزجاجة شراب : يقول الأول : « ما يزال عندي نصف آخر من الزجاجة » ويتحسر الثاني : « آه ما بقي لي غير النصف الثاني » .

ان الشيء المضحك في الامر هو ان صورة واحدة في كتاب المطالعة تصلح للجملةين معا : صورة واحدة تمثل زجاجة فيها شراب ، وربما كانت الحقيقة بسيطة للغاية فالاثنان مما يعبران عن نفس القلق : يتحسر الثاني على كونه تجرع ، ويلزمه ان يتابع ، اما الاول فيلزمه ان يتجرع الباقي لانه بدا بالشرب ، التناقض : تفاؤل / تشاؤم ، يظهر هنا عبر معادلة كبتية متعلقة بمنع ، وفي الوقت نفسه - حسب صورة الكتاب - مجرد قراءة قلقة لدلالة واحدة .

ت) لكن خلق المرأة من فضاء الميناء . . .

هذا صحيح . لكنني اكدت على كون الفيلم ليس عرس وضعية المرأة ، هناك اتجاهات مختلفة ، ولم يكن من اللازم ان يكون كل عنصر متواجدا في نفس الوقت . الطبقة العاملة كذلك لم تكن موجودة في مشاهد عائشة . هناك مرور خلال الفيلم من المستوى الشخصي (حياة ومأساة شخص معين) الى مستوى جماعي (المظاهرات ثم انبثاق العمال في فضاء الميناء / العمل) . واضن انه كان من اللازم ابراز جدلية هاذ العدو ، والعدو شخصي / جماعي . وجماعي / شخصي .

30) - موقفك موقف تفهم ، ولا حقد عندك على اي من اشخاص الفيلم . التفهم بمعنى التحليل . والتحليل هو طرح التناقضات ، طرح التساؤلات وتحديد ما في اطار جدلية التحليل كما حدد تقنياتها التحليل النفسي . لا علاقة لهاذ التفهم في اطار جدلية التحليل بالمعنى الليبرالي ، ليس تفهمي تفهما ليبراليا .

واصعب ما ينبثق خلال عملية التحليل هو مقاومة اغراء التضحية (حواء وادم ومقاومتها لاغراءات ووساوس الشيطان) هذا اصعب وانقطع مقاومة : رفض تضحية الآخر في العلاقات العاطفية والسياسية والاقتصادية واليومية . قليلون هم الاشخاص (تاريخيا) الذين يستطيعون مقاومة هاذ الاغراء . هناك صورة للشاعر اليوناني سواوموس (Solomos) يظهر فيها ناسك ينظر الى اصابعه ويتساءل : « كم هناك في العالم من عاطلين ؟ » .

تحديد التناقضات ، طرحها لاكتبتها ، في معاملة أخوية
الأخوة لا بالمعنى العاطفي اللا شعوري ، ولكن بالمعنى الذي
تحتوى عليه الأخوة نفسها من تناقض وتناقض . التناقض .
التحليل ، جدلية التحليل ، هاذي هي المعدات الأولى
والأساسية للتمكن من التنفس اليوم من مجرد التنفس ، من
الحظ النظري .

من الحظ النظري أن تدل كلمة التحليل بالعربية على
معنيين من الأهمية بمكان : أولا ما وراء المحرم ، والمور من
المحرم والمنوع إلى المحلل ، وثانيا ، ترمي الكلمة إلى
فضائية (الحلول بالمكان) تلخص جملة لغزية لفرويد
(Wo es war sof Ich werden) على الشخص أن
يحل بالمكان الذي ينتظر أن يحل به .

با ريس - دجنبر 1977

نقد

نقد نقد

نقد نقد

نقد

نقد نقد نقد

نقد نقد نقد

نقد نقد نقد

نقد

نتيجة لامكانياتها المادية المحدودة نسجنا ملف
النقد الى مرحلتين ، في العدد السابق قدمنا « نقد 1 » ،
وفي هذا العدد نقدم « نقد 2 » .

هذا الجزء ، الثاني جمعنا فيه بين نقد مغربية
من خلال نصوص نظرية وتطبيقية ، ونقد فرنسيين ،
وهم لوسيان غولدمان ، ورولان بارط ، وجاك ديريدا ،
ولم ندرج نصوصا نقدية عربية شرقية لعدم توسلنا بها
هو مهم ، رغم الوجود المتكرر التي اعطيت لنا من
طرف نقد لهم وزنهم في العالم العربي . وغياب بعض
هؤلاء النقد لا يمكن ان يغمر في ابتعادنا عن معرفة ظروف
الشرق : الحرب ، والغيابة ، مما تطلب منهم مواجهتها .
ونحن نحمل النقد الآخرين مسؤولية عدم المشاركة في
هذا الملف .

صدرنا « نقد 2 » بمشروع لتحليل الوضع النفسي
بالمغرب ، وامكانية تطويره وتعميق فعاليته .
تركيزنا على المغربية محصور ، لان النقد ،
والباحثين في المجال الادبي بالمغرب قلة ، ومن كان
يهتم منهم بالنقد ، او من يدعي الاهتمام به الآن ،
ابتعد عنه ، او منشغل بها هو « اهم » ، باستثناء
الاسماء التي اجرينا معها حوارا في العدد السابق .

اما النقد الفرنسيون الثلاثة ، فهم يشكلون ، مع
غيرهم الذين لم نستطع نقلهم الى العربية لعجم
المجلة ، علامات بارزة في الممارسة النقدية والفكرية في
فرنسا ، وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية . اتصلنا
بكل من رولان بارط ، وجاك ديريدا ، وبمواقفهما ،
وترحيبهما ، واستعدادهما الكامل للمساهمة ، تمت
ترجمة نصوصهما ونشرهما في المجلة ، وقد كان بالامكان
ترجمة نصوص لهما لم تنشر بعد ، ولكننا ارتأينا
الاقتصار على المنشور فقط ، لان المسألة بالنسبة اليها
لا تتعلق بتحقيق امتياز ، ولكنها تنحصر في الفعلية قبل
كل شيء ، لذا توجهنا لنصوص قديمة لرولان بارط
(1953) ، ونص حديث نسبيا لجاك ديريدا (1968)
ونص لوسيان غولدمان من بين آخر ما كتبه (1970) .

في الوقت الذي نجد فيه النصوص المغربية تتعرض
لازمتها النقدية ، وتقدم بعض الاجتهادات في اعادة قراءة
النص الادبي ، والثقافة العربية بالمغرب عموما ، نلمس
بوضوح ، من ناحية ثانية عمق الوعي النظري والتحليلي
في نصوص النقد الفرنسيين ، رغم التباين الحاصل بين
اختياراتهم المنهجية ، فيطرحون لنا بذلك تجربة نحن
في أمس الحاجة الى التعرف عليها ، واستيعابها دون
السلو في الانبهار ، والعجز عن السؤال ، وتجنب
البحث عن المغايرة ، كواضع موضوعي لنص ادبي مغاير
حقا ، في بنية فضائه وفق قوانين لها خصوصيتها
المتحركة بفعل الشروط الثقافية والتاريخية والاجتماعية
التي عملت بعق في تركيب بنية نصنا الادبي ، وهذا
لا يعني العلاقة .

نشكر كل المساهمين في هذا الملف ، ونرجو ان
ينضم اصداؤنا النقد العرب بالشرق حتى خسارة
ثقافتنا العربية في انفصال المشرق عن المغرب .

وضعنا النقدي ، بعض من سماته وامكانياته

محمد بنيس

١ - ربما كان أطول صراع عرفته الساحة الثقافية بالمغرب منذ بداية السبعينيات هو الذي انفجر فجأة في السنة الماضية ، حول وضعيه النقد بالمغرب ، على صفحات الجرائد الوطنية ، وخاصة الملحق الثقافي « للعلم » ، و « الحرر الثقافي » . ولعل هذا الصراع الذي دامت مدته ما يقارب السنة ، دون أن ينكسر الدافعون اليه ، والخاضعون فيه ، بدأ الآن يدخل مرحلة من الصمت ، بعد أن أنهك الجميع ، من المشاركين والمتتبعين ، تعب لا يقل عن تعب المحاربين الذين أدركوا أن معركتهم خاسرة ، لأنها من غير منطلق واضح ، أو هدف واضح أيضا .

وقد تتبنا ، مع المتتبعين ، هذا الصراع النقدي ، وحاولنا الا نتدخل فيه ، حتى تستوى الامور ، نسجم حصيلته ، نراجعها ، ونقرأها بوعي نقدي ، يستخلص المحاور الاساسية لهذا الصراع ، وأبعاده الثقافية ، ونتائج التي يمكن أن تصلح كأرضية لانطلاقة صحيحة ، لا تجعل من الظروف الموقفة حصانا لها ، ولا تمتحن القذف والكلام اللا مسؤول ، أو تساعد على تسييد الغموض في الاختيارات والتوجيه معا . وقد كنا نشعر ، منذ الوهلة الاولى ، من انفجار هذا الصراع ، بأن جل ما يكتب بعيد عن النقد الادبي ، وبعيد عن الثقافة . بل له علاقة بمجالات أخرى سنحاول التعرض اليها ما وسعنا الموضوعية .

٢ - وسنكون مغالطين اذا قلنا بأن كل ما كتب لا يدخل في مجال النقد لان قلة من المتدخلين في الصراع كانوا مدفوعين لمناخضة بعض القيسم النقدية والسلوكية التي يحاول المدعون جعلها أساسا للممارسة النقدية ، بعد أن استغلوا وسائلهم الاعلامية ، مبشرين بأرائهم المغالطة ، على امتداد المناوين البارزة . غير أن هذه القلة من المتدخلين ، وهي تواجه كتابة نقدية بالمفهوم المنحط لهذا المصطلح ، لم تكن هي الاخرى قادرة على فرض رأيها ، لان كتابتها ، أخيرا ، ضاعت بين غبار أهوج ، لم يترك خيطا واضحا يظهر ، ولا نورا يتسرب الى أذهاننا . ولذلك فان قلة ما كتب في مجال النقد ،

منها وتطبيقا ، بقي هامشيا داخل هذا الصراع ، الذي كانت للعوامل الذاتية مرة ، والعوامل غير الثقافية مرة أخرى ، هي المهيمنة لكوانه .

3 - لم يكن غريبا علينا ، في مثل وضع ثقافتنا المازومة ، ان ينفجر صراع حول النقد ، مناهجه ، وأشكالياته من حيث الاختيار والتطبيق ، ولكن الذي أعطى لهذا الصراع صفة المباحثة هو أن يبدأ كرد فعل ذاتي . وضيق الانق ، على التحولات الثقافية والمناسبات السياسية التي كانت تدعو فعلا لوجود صراع نقدي مشروع ، وليس لصراع نقدي مفتعل .

ان الصراع النقدي ، مثله مثل كل صراع في أي من المجالات الثقافية وكما علمنا تاريخ الادب عربيا وانسانيا ، يأتي نتيجة موقف نقدي يتخذه ناقد أو جماعة من النقاد أو الادباء ضد تيار سائد أو موجود . والموقف النقدي ، الفردي أو الجماعي ، يأخذ ، في هذه الحالة ، صفة الدفاع عن قيم نقدية ، جمالية وفلسفية ووظيفية ، ذات بعد طبقي بالتأكيد ، هي نقيض السائد أو الموجود من قيم نقدية أخرى تهيمن على الذوق الادبي والنقدي العام ، والصراع ، بهذا المعنى الذي نعرفه ، يكون محدد السمات ، واضحا في اختياراته ، ومفاهيمه ، ومصطلحاته ، وبالتالي يشكل في كليته انسجاما وتكاملا .

اذن ، لم يظهر شيء من هذا القبيل في صراعنا النقدي الذي عرفته الساحة الثقافية في السنة الماضية ، وما ظهر واستبد بالصحف والاذنان معا ، بعيد كل البعد عن النقد ، كاختيار منهجي ، ودعوة لمبادئ جمالية وفلسفية ، وتحديد لمهمته الوظيفية . ولأجل كل هذه الاسباب ، مجتمعة ومنفصلة ، أصبح من اللازم علينا ، كمثقفين ، نريد تحمل مسؤوليتنا الثقافية في هذه المرحلة الصعبة من تاريخنا الحديث ، ان ننكب على ممارسة قراءة نقدية لهذا الصراع ، حتى نكون على بينة من بعض ما نحن فيه ، وما يجب علينا تخطيطه وتنفيذه .

4 - ان هناك فعلا أزمة نقدية تستحق منا وقفة متأنية ، تدرس جذورها ، وتقمهم مظاهرها ، وتفسر أسبابها ودوافعها . أزمة أثارها الادباء والنقاد وجمهور المثقفين على صفحات الجرائد والمجلات ، وفي كثير من الندوات واللقاءات والمناقشات ، أفرغت كلاما مكررا ومستجدا ، توجه أصبح الاتهام إلى النقاد قارة ، وإلى الادباء قارة ، وإلى مجالات النشر قارة ، ولم يعد خافيا على أحد أنها دائمة الطرح في الساحة الثقافية بمستويات متعددة من الوضوح والوعي ، تتناول النهج ، والمصطلح ، والوظيفة ، والفعالية ، ولكنها لم تجد فرصة لتنفجر بمنهجية ، وواضحة ، وهادفة . ولم يكسب انفجارها ، الذاتي والعفوي ، في السنة الماضية على الشاكلة التي طبعت بها الا تأكيدا على أن مواجهتها أضحت ضرورية .

5 - وأزمنتنا النقدية ، والصراع حولها ، جزء من أزمة النقد العربي ،

فالتأثير بينهما متبادل ، ولو بشكل غير متكافئ ، والنتائج تتسحب عليهما معا . ومع ذلك فإن أزمة النقد بالمغرب تظل تحتفظ لنفسها بخصوصية لا سبيل إلى الفرض عليها ، عند اعراقها في طبيعة الوضعية النقدية في العالم العربي ككل ، فالعلاقة بينهما لا تلغي الفرق ، والصلات الوثيقة بينهما غير متكافئة ولا متجانسة ، ويستتبع هذه الملاحظة ضرورة اعتبار الفرق والتأكيد عايه ، والحيطة في معالجة الواحدة منهما بأسلوب الأخرى . وهذه الملاحظة الأساسية في نظرنا هي السبيل لعدم عزل أزمة النقدية عن محيطها العربي ، وتبليغها خصائص فطرية محلية ، تنظر لواقعها الموضوعي بعين عمياء ، وهي في نفس الوقت تمدنا بالطرح القريب إلى الصحة ، أن لم يكن الصحيح ، لازمة النقد العربي ، من خلال ملامحها وخصائصها النوعية في كل منطقة على حدة ، تؤدي بنا في النهاية إلى وضع خريطة ماثوسية لازمتنا النقدية على طول البلاد العربية وعرضها ، تدرس القضايا الجوهرية ، ولا تتناسى الفروق الثانوية التي تلعب بالتأكيد دورا خطيرا ، عند اهمالها ، في تقديم صورة غير دقيقة ولا واقعية عن أزمة النقدية في العالم العربي . ولأجل كل ذلك نجد رصدنا للصراع النقدي الذي عرفته الساحة الثقافية بالمغرب منبثقا عن وعي قومي ، لأنه جزء من رصدنا للوضع النقدية في عموم العالم العربي .

6 - اجتاز النقاش حول وضعيتنا النقدية مرحلتين بارزتين قبل أن ينفجر على مشكل صراع محموم . كانت المرحلة الأولى أثناء وبعد لقاء الشعر المغربي الذي نظمته اتحاد كتاب المغرب سنة 1975 ، والمرحلة الثانية أثناء وبعد نشر حسن الطربق دراسته المطولة حول الشعر المعاصر (من خلال أربعة نماذج) في نهاية 1976 وبداية 1977 ، وأشتعل الهيجان بعد نشر « الثقافة الجديدة » لمقال أبو الشفا العياشي (الحلم في نهاية الحداد - الزمن والسياسة) (العدد 5 - 6) ، وهو اجتهاد نشرناه ليماننا بضرورة تمكين الباحثين والمهتمين من فرصة نشر آرائهم وطرحها للمناقشة ، لأن الوضعية النقدية بالمغرب غير واضحة ، ولا بد من اجتهادات ، بها قصر وعيها ، تخترق الصمت والإطمئنان . جاء الرد في البداية من جريدة « العلم » لتشكك في « الثقافة الجديدة » كمجلة ، معتمدة على التلميح والإشارة ، خاصة وأن هذا العدد كان إعلانا عن عودة صدور المجلة بعد توقفها القسري لأسباب قاهرة ، وربما كان هذا الرد يخفي بين صوائتسه وصوامته عدم الرغبة في عودة المجلة إلى الصدور . وفي نفس الفترة بدأت ردود الفعل تنفجر على مستوى النقاش الجدي حول المنهج النقدي ، ونحن هنا ، نعترف بأن هناك فرقا بين رد جريدة « العلم » وبين الكتابات التي كانت تبحث عن سؤال تثيرة بصدد ما كتبه العياشي ، ونذكر بالأخص مقالين لنجيب العوفي وفقية محمد بجريدة « الحرر » . ولكن تدخل حسن

الطريق وهجومه العلني على « الثقافة الجديدة » وأنصارها ، كان بمثابة
 الشعلة التي أوقدت الحرائق ، وأثارت الفتنة ، وتحول ما كان يمكن أن يكون
 صراعا حول أزمة النقد ، الى تفاخر وتناحر على الطريقة القبلية .
 هكذا كانت البدايات ، وبعدها تحولت الكتابة الى جحيم ، والنقد
 الى قذف ، وتخاصم المتدخلون في كل شيء ، ما عدا النقد .
 نريد أن نكون واضحين ، وربما جسورين أيضا ، لا بالمعنى الاخلاقي
 للكلمة ، في طرح الحقائق ، فقد مرت علينا حقبة ما تزال تظلمنا بصمتها ،
 وتصرمت حجب أخرى تناثرت هباء ، ولذلك فضلنا تسمية الاشياء ، وملاحقة
 الافكار المغلوطة ، نفهمها ونفسرها ، ونعيد طرحها بوعي نقدي لا يتراجع عن
 اثبات ما يراه حقا ، ونفصح ما يراه باطلا .

7 - ان هذه المراحل المتكاملة في تاجيج الصراع حول وضعيتنا النقدية
 كانت تأخذ من نقد الشعر منطلقا لها . وهذه ملاحظة أساسية ، وربما يعود
 السبب لكون الشعر ذا جذور تاريخية في موروثنا الثقافي ، بالإضافة الى أن
 الصراعات داخل تياراته بالمغرب اوضح منها في المجالات
 الادبائية الأخرى ، قصة ورواية ومسرحا وتشكيلا وسينما ،
 ومن ثم فهو بؤرة الاختلافات ، ومركز الابداع داخل الثقافة السائدة أو
 الثقافات الأخرى المتواجدة في الساحة الوطنية . على أنه لم تطرح في هذه
 المراحل ، ولا في هذا الصراع ، اشكالية المنهج الوصفي بوضوح ، ولا من
 يسأل عن أسرار الانقطاع في النقد المغربي ، أو التجريبية التي يعاني منها ،
 أو دلالة اكتساح الفهم البنيوي للنقد ، وخاصة تياره الذي لا يعارض
 اديولوجيا مع مصالح الطبقة السائدة ، أو مظاهر النقد الشفوي المثبت في
 كل لقاء ثقافي ، ثنائيا كان أم جماعيا ، رأينا ، والحق يقال ، صراعا
 حول جزئيات سعى مثيروها لاحتلالها مكان الصدارة في الصراع ، وحول
 هامشيات لا يستفيد منها النقد والنقاد ، ولا صلة لها بالادب المغربي
 ومعضلاته .

حاول البعض إثارة مشكلة غياب النقد ، ولكن الجزئيات والهامشيات
 صدت هذه الاثارة عن الوصول الى هدفها .
 هل النقد غائب حقا ؟ بأي صيغة ؟
 هذا هو السؤال الذي لم يحقق فيه بشكل يجلي الأمور ، ويضع الحقائق
 في مكانها الصحيح .

8 - النقد موجود في الساحة الثقافية بالمغرب . هذا ما نؤمن به .
 والوضعية التي هو موجود عليها هي التي تحتاج الى المناقشة .
 النقد الموجود بالمغرب شفوي من الدرجة الأولى . ولم يكن للنقد
 المكتوب أن يوجد ويتطور الا مع وجود وتطور الادب المكتوب والمنشور .

وإذا كان النقد الشفوي مزدهرا فلان اللقاءات الادبية ، الشعرية والقصصية والروائية ، تتكاثر يوما بعد يوم .

ما هو عدد الروايات المطبوعة بالمغرب ؟

ما هو عدد المجموعات القصصية ؟

ما هو عدد الدواوين ؟

ما هو عدد المسرحيات ؟

ما هو عدد الملاحق الثقافية والمجلات الابدعية ؟

لا نريد اعطاء احصائيات ، فهي معروفة . لم تشهد طباعة الكتب الادبية تقدما وتناميا الا بعد 1970 ، والعدد المطبوع ضعيف ، والبعض من هذا العدد الضعيف ردي ، ومع ذلك فان ما كتب حول جملة من الكتاب المطبوعة أو الاعمال المنشورة ، في الجرائد والمجلات ، متقدم من حيث الكم على الاقل . ويكفي التدليل على عطاء النقد المتواصل ، ولو كان دون العطاء الادبي ، وجود الدراسات العديدة المنشورة في الصحف والمجلات ، أو المنشورة في كتب ، وتقديم رسائل جامعية ، نشر بعضها في المجلات المختصة أو في كتب . وإذا عدنا الى الابحاث الجامعية الخاصة بالنسبة للسنة الرابعة من كلية الآداب (فاس والرباط) فاننا سنصل بوفرة الدراسات المقدمة حول الادب المغربي ، قديمه وحديثه ، ولكنها لم تجد سبيلا الى النشر . واخيرا نجد امامنا نقادا شبابا متوقدين حماسا ، ومواظبين على الكتابة والنشر . وفي مقدمتهم عبد القادر الشاوي ، وابراهيم الخطيب ، وادريس الناظوري (البشير الوندوني) ، ونجيب العوفي .

هناك اذن نقد مكتوب ينمو ويتحذر . يتقدم ويتجاوز .

لم يكن النقد المكتوب موجودا لاسباب ، وبدأ يظهر وينمو لاسباب أيضا .

ليس للمغرب تقليد في النقد المكتوب ، فلم نعرف ناقدا مثل ابن سلام الجمحي أو ابن قتيبة أو الامدي أو الجرجاني أو ابن رشيق أو غيرهم من الاسماء النقدية الهامة في التاريخ النقدي عند العرب بالشرق ، والاندلس .

ربما كان النقد الاخواني بالمغرب ، والمعتمد على الممارسة الشفوية ، هو الطاغى في موروثنا النقدي الضائع ! مع الثلاثينات من القرن العشرين بدأت الكتابة النقدية في الصحف والمجلات ، ولكنها لم تتطور الا بقدر ضئيل في الفترة الفاصلة بين الثلاثينات والسبعينات ، بل ان الانقطاع هو الذي يشكل البنية الاساسية لهذه الكتابة .

كان النقد المكتوب غائبا قبل السبعينات لان الادب المغربي قبل هذه الفترة كان غائبا هو الآخر ، كتيارات ذات ارضية نظرية واضحة ، وممارسة متجانسة ومتكاملة .

ان الادب المغربي في العصر الحديث (ولا نريد هنا طرح اشكالية الادب المغربي القديم بعفوية) كان القاري يجد صدها النقدي ، بصفة غير مباشرة

في النقد العربي المكتوب بالمشرق ، ومن ثم لم يكن في حاجة الى نقاد يكتبون له عن عطاء محدود . تكفيه الكتابات النقدية بالمشرق العربي هموم مراجعتها .

وتلعب الصراعات السياسية دورا في اذكاء الصراع النقدي ، عندما يتوافر العطاء الادبي ، على اعتبار أن النقد والابداع غير منفصلين عن الواقع الاجتماعي والتاريخي ، ومن ثم فان النقد يفتتح عندما يجد أمامه الاسباب الذاتية والموضوعية للإسهام في الصراع الاجتماعي . وبما أن الابداع الادبي لم يكن متوفرا بالشكل الذي يسمح للنقد لياخذ دوره في الصراعات السياسية التي شهدتها الغرب ، وخاصة في نهاية الخمسينات ، وطيلة مرحلة الستينات ، فان هذه الصراعات السياسية لم تكن وحدها كافية لابرار دور النقد في الصراع الاجتماعي . ولذلك فان الصراع النقدي الذي انفجر في السنة الماضية (وخاصة مع الحملة الانتخابية البرلمانية) وجد الابداع الادبي الذي يمكنه من الدخول في الصراع السياسي .

أما مجالات النشر ، من جرائد ومجلات وكتب ، فلم تعرف اتساعا نسبيا الا مع السبعينات ، ومع اتساعها تصاعد كم الانتاج المنشور ، ابداعا ونقدا . ان اتساع مجالات النشر نسبيا ، في هذه الفترة ، حمل معه إمكانية تعدد الرأي في الحركة الادبية عامة ، لان ضيق هذه المجالات ، وخضوعها لاتجاهات ثقافية محددة ، كان عملا له اثره على نشر الرأي الواحد ، وبالتالي الغاء للآراء الأخرى ، فالنقد في حاجة لتعدد الاختيارات ، ولا يمكن لهذا أن يتحقق الا في ظل منظور ديمقراطي للعمل الثقافي .

وعامل آخر لا يقل أهمية عن العوامل السابقة ، وهو المتعاق بالجانِب العلمي . ان كلية الآداب لم يتخرج فوجها الاول من حملة الاجازة الا في أوائل الستينات ، ولم يتصاعد عدد المجازين ، نسبيا ، الا مع السبعينات ، وفي هذه الفترة شهد السلك الثالث ، رغم جملة العقبات المثبطة للعرائس ، والحائلة دون تقدم البحث العلمي ، اقبالا يفرز يوما بعد يوم .

لكل هذه الاسباب ، وغيرها موجود ، ازدهر النقد الشفوي أولا ، وتركز النقد المكتوب حول أعمال أدبية معينة ، بل وأسماء أدبية معينة . كان التقايد هو أن يكتب كل جيل عن جيله ، وكل أصحاب اختيار سياسي عن انصارهم في المجال الابداعي ، ولم تبدأ هذه المنظومة التقليدية تنحل الا مع سنوات قليلة خلت . وما نلمسه الآن ينمو بإطراد هو النقد العلمي ، داخل الصحافة التقدمية على الأخص ، وحول الابداع التقدمي من الدرجة الاولى دونما نسيان استمرار النقد التقليدي ، بجميع تفرعاته نتيجة الاسباب الموضوعية ، الاجتماعية والتاريخية والثقافية ، التي تمكنه من الاستمرار ان النقد الشفوي ما يزال طاغيا على النقد المكتوب ، لانه مستقر في الاعماق ، ولانه بعيد عن الكتابة ، هذا المقدس في اللاوعي الجماعي عند

المغربية ، وهو مع ذلك بذرة تنتظر التفتح حتى تتحول الى نقد مكتوب ، ولا شك أن السنوات الاخيرة بدأت في بلورة التساؤل النقدي ، بوعي أكثر ملائمة لقضايا الابداع الادبي ، وهو شيء ايجابي جدا .

9 - والصراع النقدي الذي شهده الساحة الثقافية بالمغرب في السنة الماضية ، رغم أنه لم يضع قضايا النقد في مقدمة اهتماماته دائما ، فإنهلقى بعلامات كانت تلمع بين حين وآخر ، وهي التي ربما تدلنا على بعض من عناصر هذا الصراع .

لقد سمح الصراع النقدي بتلمس تيارين متعارضين في مفاهيمهما واختياراتهما النقدية ، التي هي ، بالتأكيد ، انعكاس مباشر لاختيارات ايديولوجية وسياسية ، ركز الاول على الاختيار الوصفي في النقد ، بالمفهوم المنحط لهذا المنهج ، ويمكن استنتاج ذلك من خلال دراسة حسن الطريق للشعراء المغربية المنشورة بجريدة «العلم» (نهاية 76 وبداية 77) . وهذا المنهج يتضح في التطبيق بصيغة مغايرة عما هي عليه في صراعها النظري ، ومتخلفة عن المفهوم الذي وصل اليه الحديث النقدي الوصفي في أوروبا .

فالمنهج الوصفي الذي يمارس من خلاله حسن الطريق قراءته للشعر المغربي لا يعدو أن يكون استنساخا لبعض المصطلحات والقيم النقدية التقليدية ، بعد أن يمازج بينها وبين بعض المصطلحات والقيم النقدية السائدة في المنهج التأثري . ان حسن الطريق يعيد كتابة النص المقروء ، بعد أن يلغيه ، ويحل محله نصا لا علاقة له بالنص الاول . وهو الى جانب ذلك يعود الى بعض الاحداث التاريخية بأسلوب لا علمي ليجت فيه عن سند لما يطلقه من أحكام ، وما يقدمه كنتاج . ومن ثم كان هذا المنهج خليطا من المناهج ، تلتئم في نقطة واحدة ، وهي معالجة النص بوعي هامشي لا يرقى الى فهم وتفسير المتن الشعري ، كنتاج لغوي ذي بعد أنطولوجي واجتماعي ، له جذوره في الواقع الموضوعي .

ونجد هذا المنهج ، على صعيد التنظير ، يتبنى غير ما يقتنع به عند التحليل ، ولذلك كثيرا ما يتهاوت على المصطلحات والمفاهيم والتحليل الماركسية ، في عدة مجالات من المعرفة ، ليوهم بأنه لا يختلف من غيره ممن يعتمدون في قراءتهم للنص الادبي على المنهج الاجتماعي - التاريخي . وهذا الانقسام الوجود بين النظرية والتطبيق هو نفسه الذي يفصل بين الشعراء والممارسة ، ومثل هذا التعامل مع النص الادبي ، فضلا عن كونه يسلب النقد العلمي جل أوائه ، ويدعي الدفاع عن أهدافه ، نجده في التطبيق معاديا لهما ، وراذعا لدعاتها ، يعتمد التوفيقية في مفاهيمه ، والمهادنة الوصفية في تحليلاته ، ومن ثم فهو يدافع عن مفهوم الامة اجتماعيا والتصالح والسلم الاجتماعيين سياسيا .

أما التيار الثاني ، الاجتماعي - التاريخي ، فقد كان وما يزال ، منذ

وسط الستينات الى الآن ، سيد الصراع الثقافي ، خاصة بعد أن أعطاه
الى من عبد القادر الشاوي ، وإبراهيم الخطيب ، وإدريس النافوري ،
ونجيب العوفي ، قوة استطاع بها اكتساح جزء هام من الساحة الثقافية ،
من ناحية ، وفرضه على انصار المنهج الوصفي ، من ناحية ثانية . وهو
تيار يؤسس منظومة قراءته للنص الادبي على الرجوع بدلالات النص الى
خلفياتها الاجتماعية والتاريخية ، ضمن رؤية تعتمد مقولة الصراع الطبقي
داخل المجتمع . ان هذا التيار ركز على سوسيولوجية المضمون ، احتذاء بما
قام به محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ، ويعدهما حسين مروة ،
وغيرهم بالمشرك ، ومستفيدين من أعمال لوكانتش وغولدمان ، بعد أن
خضعت لمستويات من وعيهم الايديولوجي والنقدي .

ولئن وعي انصار هذا التيار ، منذ بداية الستينات ، ان النقد جزء
من الصراع الايديولوجي ، داخل المجالين الثقافي والسياسي بالمغرب ، فإنه
قد أصبح قاصرا بطبيعة اختياراته ، حيث انه ركز ، وما يزال اغلبه ، على
سوسيولوجية المضمون دون اعطاء أهمية لسوسيولوجية الشكل ، وهي
نفس الملاحظة التي أبداها الاستاذ عبد الله المروني بشأن كتابات محمود
أمين العالم وعبد العظيم أنيس في بداية الخمسينات .

ان هذا التيار النقدي ، وكما عبر عن نفسه من خلال كتاباته الاخيرة ،
ومن خلال الصراع النقدي ، ولو بصيغة جزئية ، لم يكن جامدا ، بل برز
باستمرار على تجاوز قصور تعامله مع النص الادبي ، منهجا ومصطلحا ،
بعد أن بدأ يتعرف على المنهج البنوي . هذا المنزع واضح في اجتهاد ابراهيم
الخطيب ، ولكن ما اصبحنا نلامسه ، وربما بقلق متزايد أيضا ، هو ارتقاء
مجموعة من النقاد الشباب في احضان بعض القيم البنيوية ، واعتبارها
الجواب الحقيقي والنهائي على كل التساؤلات النقدية . ونحن نعرف ، عن
يقين ، بأن هؤلاء ما زالوا يغالجون هذه القيم بوعي قاصر ، ولكننا مع ذلك
لا يمكن أن نصمت على ما اختاروه ، أو ما هم بصدد اختياره . وربما كان
التسابق على الدفاع عن المنهج البنيوي ، واحدا من قضايا الصراع الذي
شاهدناه وتتبعناه ، وتلعب الجامعة المغربية دورا في هذا التوجية .

لقد كان من المحتمل أن يظهر التبشير بالبنيوية في وسط المثبتين
بالمناهج الوصفي ، ومن الموالين للايديولوجية البرجوازية ، ولكن الذي حدث
هو عكس ذلك ، حيث نجد البنيوية الآن تنتشر ، وبوعي غير نقدي ، وسط انصار
المنهج التاريخي - الاجتماعي . كان من الممكن أن نتساءل عن أسرار هذه
الظاهرة ، ولكن التجربة التاريخية ، في العصر الحديث ، دلتنا على أن كل
ما له علاقة بالتحديث والمعاصرة تدعو له البرجوازية الصغيرة ، ولبس
البرجوازية أو الطبقة السائدة في العالم العربي . ان هذا المنهج ، حين يستعمل
بعيدا عن الوعي النقدي ، يتحول الى خطر قوي على التيار النقدي الاجتماعي

التاريخي بالمغرب ، وبمعموم العالم العربي . صحيح ان البنيوية هي رد فعل تجاه المناهج النقدية السابقة عليها ، او المتواجدة معها في الساحة النقدية ، ولكن تفسير ظهور وتسييد البنيوية في العالم العربي عامة برد الفعل فقط ليس كافيا ، لان قراءة النص كدليل معقد يخضع في بنيته لقوانين شكلية ، هي دون الوعي الصحيح بمبررات وجود هذا المنهج ، وسيطرته في الغرب ، ودون الوعي الصحيح بطبيعة النص الادبي ايضا .

٢٥ - هذان المنهجان ، او التياران ، لهما امتدادهما داخل المؤسسات والمعاهد التعليمية ، وخاصة الثانوية والعليا ، والقاء نظرة سريعة على الكتب المدرسية المخصصة لدراسة النصوص الادبية في المؤسسات الثانوية ، والدروس والمحاضرات والابحاث الجامعية ، تبرهن على هذه الملاحظة . ولذلك فان هذين المنهجين النقيديين المتجليين في الصحافة المغربية يتأثران ويؤثران بما هو وفي ما هو موجود على الصعيد التعليمي ، سواء اكانت لغة التدريس عربية أم اجنبية (الفرنسية كنموذج) .

واذا كان المنهج الاجتماعي - التاريخي هو الذي يمتلك قوة المبادرة داخل الصحافة المغربية ، وخاصة التقدمية منها ، فان المؤسسات التعليمية تعيش وضعا مغايرا ، حيث يسيطر على البحث الجامعي ، والدروس الجامعية ، والكتب المقررة في كل من المؤسسات العليا والثانوية ثلاثة انماط من المنهج اللا علمي ، تتفاعل فيما بينها ، وتعمل مجتمعة على تسييد وعي نقدي مغلوط ، وهي رغم صراعاتها فيما بينها ايضا ، مهما كانت ثانوية وهامشية ، لا تلبث ان تؤدي الى نفس النتيجة :

١ - المنهج التفسيري ، المعتمد على شرح الفردات ، وتحديد بعض الصور البلاغية المحددة سلفا من قبل البلاغيين القدماء ، والاهتمام ببعض التخریجات النحوية ، والخصائص الابداعية - العروضية ، مع تقسيم النص الى فقرات ، ووضع مقدمات ونتائج . وهذا المنهج يتراجع يوما بعد يوم في المعاهد العليا ، ولكنه في المؤسسات الثانوية يظل المنهج الطاغي ، به يتكلس ذهن التلميذ ، وتقتل فعالياته الابداعية ، ووعيه التاريخي - الاجتماعي .

ب - منهجائين وسان يوف ، ولعلهما الاكثر انتشارا ، بعد ان اصبحا مقبولين حتى من طرف أشد العتاة الذين كانوا يرفضونهما بالامس . ورغم ما قد يظهر على هذين المنهجين من بعض السمات العلمية ، من حيث الاهتمام بما هو خارج النص ، فان العمق يظل قريبا من الاول ، وهو الابتعاد عن ادراك النص في كليته ككتابة مشروطة في قوانينها بقوانين خارجية اجتماعية وتاريخية .

ج - المنهج البنيوي ، وخاصة الشكلائي منه ، ويجد مجالا واسعا له بين مجموعة من الابحاث والدروس الجامعية على الاخص ، والمدافعون عن

هذا المنهج يظنون أنهم يقومون بثورة داخل الجامعة المغربية ، اذ يعيدون صياغة قوانين النص بأسلوب علمي ، بعيد عما هو ليس نصا . وهذا النمط من المنهج الوصفي ، المتقدم حقا في تفكيك بنيات النص ، يساعد

على فتح آفاق جديدة لقراءة النص ، ولكنه يظل خادعا ومخدوعا في آن واحد ، عندما يعتبر النص ذرة مغلقة ، وغير مشروط في بنيته بالواقع الخارجي ، الاجتماعي والتاريخي . وقد أعطت عصرية هذا المنهج امتيازاً معرفياً آمن يتعاطونه ، فيمارسون بهذا الامتياز قمعاً ، وأعياناً أو غير واع ، لمن هم غير مطلعين عليه .

فهذه الانماط الثلاثة تمثل مراحل ثلاثاً أيضاً لنفس الوعي الخاطيء . ولمراحل تاريخية من سيادة كل واحدة منها . ولم يعد لنا بد من مواجهه ضلالها ، وفضح ما يترتب عن تسييدها من خلق مفهوم خاطيء ، حتماً للنص الادبي ، ولوظيفته في المجالات الثقافية والاجتماعية والتاريخية . ويظل المنهج التاريخي - الجدلي غربياً وسط معاهدنا ومؤسساتنا التعليمية ، وواجهة صراع ثقافي داخل الصحافة التقدمية على الخصوص ، ومن الغريب أن نجد بعض من كانوا يناهون به في الامس أصبحوا منبهرين بمستجدات المنهج البنيوي الشكلاني ، دون أن يستطيعوا التعامل معه بوعي نقدي .

اذن ، هذا النهجان المتصارعان ، ولو بصيغة غير متكافئة ، داخل الساحة الثقافية ، ومن خلال الصراع النقدي الذي انطلقنا منه في هذه الارضية غير منعزلين عن واقع البحث العلمي ، وواقع التدريس ، وهما ، على عكس ما قد يظن ، يشكلان صورة لواقع عام ومنهج ، تسيير وفقه الثقافة المغربية ككل ، في جميع المجالات ، وخاصة في العلوم الانسانية ، في ترابطها مع الواقع التاريخي والاجتماعي .

ونظن أن النقد المغربي ، الذي يريد حقا ان يكون أداة تحريرية داخل الوعي السائد ، ملزم باعادة النظر في توجيهه وممارسته ، ويظهر لنا أن امامه ثلاث مهام :

1 - نقد المنهج الوصفي ، بجميع صيغه ومستوياته .

2 - التعريف بالتجربة الانسانية في مجل النقد العلمي ، الذي يعتمد قراءة النص كلغة داخل اللغة ، تتبين وفق قوانين اجتماعية - تاريخية - ثقافية من خلال مختلف اجتهاداته ، وفتراته التاريخية ، واخطابه الذين ناضلوا في هذا الاتجاه .

3 - ممارسة النقد العلمي ، والابداع فيه ، من خلال قراءة الابداع المغربي داخل مجاله العربي .

ويمكن لهذه المهام الثلاث ، المترامنة والمتكاملة ، أن تتحقق من خلال الشروط التالية :

- المزاوجة بين النقد الصحفي والنقد التنظيري .
- اعطاء الاهتمام لكل من النقد الشفوي والنقد المكتوب .
- ضرورة ممارسة هذه المهمة في اطار من الحوار الديمقراطي ، وتتحمل الصحافة التقدمية ، وطنيا وقوميا ، مسؤولية في فسخ المجال امام الآراء المتعددة ، لان النقد لا يمكن أن يزدهر إلا في جو ديمقراطي .
- اعادة النظر في المصطلحات النقدية ، من خلال مراجعتنا للنقد العربي القديم ، بعد تفكيك تصوراته اللاهوتية ، والاهتمام ، في نفس الوقت ، بالمصطلح النقدي المعاصر بوعي ينفزع عنه بعده المثالي ، الاستغلالسي .

- الاهتمام بكل من البنيوية ، بوعي نقدي حتما ، والمنهج الاجتماعي التاريخي في الدراسات النقدية الماركسية ، عبر مسارها التاريخي ، ومن خلال قراءاتها الأكثر اجتهادا وتفتحاً ، ان هذا يعني ببساطة اعطاء الاهمية للقوانين الداخلية للنص في علاقتها الجدلية مع القوانين الخارجية للبنيات الثقافية والاجتماعية والتاريخية ، اذ ان كل داخل يحتاج الى خارج يفسره .

- توجيه هذه الممارسة نحو خلق شروط عمل جماعي ، يساهم فيهمه الاكاديميون ، والمهتمون بالنقد ، في تفاعل جدلي مع قاعدة المثقفين ، سواء عن طريق الحلقات الدراسية المغلقة ، أو جمهور المثقفين في الندوات واللقاءات والمناقشات العامة .

- المزاوجة بين توسيع مجال النظرية النقدية ، وبين ممارستها .
- المساهمة في هذه الممارسة النقدية وطنيا وقوميا .
- ونظن أن هذا هو الحد الأدنى الذي يمكن أن يكون ، مرحليا ، خطوة نحو المستقبل .

(I2) إذن ، يتضح من هذا أن قراءة النص . كداخل وخارج ، كإغلاق وانفتاح ، ونمط الوعي الاجتماعي والتاريخي . المبين هذه القراءة ، ليسا أول وآخر ما نحن في حاجة إليه ، هناك الى جانب هذه الضرورة اشكالية الانتقال من الشفوي الى المكتوب ، من الارتجال الى التنظيم ، من التفتت الى التلاحم والترابط . وأيس هناك ، في هذه الحالة ، انفصال بين الهدف من النقد - القراءة ، وبين طرق ووسائل العمل التي تمنحنا القدرة على تغيير الوضع النقدي ، توجيهها وممارسة .

لكل هذا قدرنا أن نهيهء ملفا عن الوضع النقدي ، بالمغرب ، وعيا منا بأن الصراع ضروري ، والوضوح في المفاهيم والاهداف واجب . وهذه المهمة نتحمل مسؤولياتها جماعيا ، كباحثين ، وكمهتمين بالنقد ، وكمدربين ، لأن المشكل النقدي يتسع ليشمل جميع المجالات الثقافية . ونحن الآن لا نريد أن نتسرع فنقدم تقييما لما طرح في هذه اللقاءات

والنصوص من آراء ، اننا في حاجة لقراءة هذا الملف ، بعد ان استوى على الشكل الذي هو عليه . ونترك التقييم لجميع المهتمين من النقاد والمثقفين لتوضيح ما غمض ، ولتصحيح ما قد يكون خاطئا ، ولتوسيع ما بدأنساء .

هل هذه هي حدود جهمنا ؟
تساؤل مطرح علينا جميعا .

وضعنا النقدي ، وضعنا الثقافي

عزيز الشرفاوي

(I) - أكيد أن مشاكل الثقافة والمثقفين في المغرب والعالم العربي كثير ما طرحت ونوقشت من طرف مختلف الأوساط الثقافية . ويمكن القول نتيجة لذلك أن أكثر الأطراف قد حددت وجهة نظرها بهذه الدرجة والكيفية أو تلك حول هذه القضية الهامة من قضايا التحرر والتقدم المطروحة على الصعيدين الوطني والعربي بكل الحاح .

إن هذا يطرح بالضرورة تجاوز هذه المرحلة في توضيح المواقف الى مرحلة جديدة يميز فيها المثقفون المتقدمون الخطوط الرئيسية لهذه المواقف وأصولها الاجتماعية الطبقية وأبعادها السياسية ، مع الكشف الصارم بين من يجيب فيها عن الاسئلة الحقيقية المطروحة فعلا ومن يجيب عن أسئلة مزيفة ومصطنعة ، وبالتالي التقدم نحو برامج تكتلات ثقافية مرحلية ودائمة .

إن هذا التقديم لن يكون بدون فائدة إذا نحن رأينا بأن هذه الملاحظات حول الثقافة في المغرب لا تجيب على أسئلته ، ذلك لأن هناك بعضا من قضايا الثقافة عندها ما زالت بعد لم تطرح ، أو أنها - على الأقل - لم تطرح بشكل جيد وموضوعي ، ولذلك فإن هذا المقال سيحاول الى جانب الإجابة عن بعض الاسئلة ، طرح أخرى على مثقفينا المتقدمين بالمغرب لزيد مناقشتها وإبداء الآراء حولها .

مسبقا علينا أن نطرح سؤالاً : ما جدوى طرح المشكل الثقافي بالنسبة للمغرب والبلاد العربية التي تعيش مشاكل وقضايا تتجاوز الثقافة بالدرجة الأولى ؟

حقا ليس جديدا - إلا على البعض - القول بأن أحد المظاهر البارزة للصراع الطبقي في المغرب والعالم العربي بين قوى التقدم (الشعب) وقوى الرجعة هي الصراع الأيديولوجي - الثقافي . والمسألة الثقافية - بالضبط لا تأخذ أهميتها الحاسمة إلا من هذه الوجهة لا من غيرها ، كأداة طليعية - أحيانا - في هذا الصراع الذي لن يحل إلا بانتصار الطبقات الثورية

- بالتالي - على ثقافة القهر والاستلاب الاقتصادية الاستعمارية والبورجوازية كذلك .

ان كون الثقافة السائدة دائما هي ثقافة الطبقات السائدة اقتصاديا وسياسيا كحقيقة عامة ، يرغمنا على الاعتراف بأن مجمل الثقافة المنتشرة والرسمية ذات السيادة في مجمل وطننا والبلاد العربية هي ثقافة رجعية استعمارية أو بورجوازية محافظة من خلال مختلف مؤسسات الثقافة الجماهيرية : تعليم ، اعلام ، صحافة ، منشورات . . . الخ تلعب فيها تقريبا .

طبقات الاقطاع والبورجوازية ومعهما الامبريالية الدور الاول والاخير وان بعض النشاز الذي يتخلل من حين لآخر رغبات هذه الجوقة المسلطة بالقهر على فكر ووجدان الجماهير والذي يصدر عن بعض الاوساط البورجوازية المعارضة لا تكنسي في الغالب الا شرط (همومني) نجد مقدماته وشروط وجوده في صلب أسس الثقافة السائدة التي لا تحس ضررا - بل على العكس - من تقديم شروط ووسائل ثقافة مكتملة ومتممة للثقافة السائدة (تناقضها الداخلي وجدليتها الخاصة) ومبررة للوضع بشكل خداع . هذه الثقافة تسمى نفسها غالبا (معارضة) أو حتى (وطنية) ويسميها الناس الواعون اصلاحية وبورجوازية .

ان نقد هذا العالم ، عالم القهر والاستلاب اما أن يكون شاملا أو لا يكون . والجماهير خلال نهوضها التاريخي وتقدمها الثوري لنقد وتغيير عالمها من أسسه وكل هياكله ومؤسساته (اقتصادية - سياسية - اجتماعية - ثقافية . . . الخ) حتى لا نترك فيه شيئا بدون قلب أو كنيس أو تعديل وتجديد ، لا تستطيع تحقيق ذلك الى النهاية ودون وقوعه في ايديولوجية اصلاحية بورجوازية اذا هي لم تحطم أولا ذلك العالم من الخزعات والمقيسات الصنمية . . . الخ ، المنصوب بداخلها ، بدخيلة كل فرد فيها . لتبرير وقبول الواقع الراهن بمؤسساته وهياكله . انه بقدر ما هو صحيح تماما ان افكار وثقافة التقدم حالما تملكها الجماهير فانها تتحول الى قوة مادية . صحيح كذلك ان سيادة ثقافية رجعية وسط الجماهير لا يساهم في تأخير مسيرتها فقط ، بل ويساهم مع اعداء التغيير في عرقلتها . ان عالم القهر المادي ينعكس ثقافيا في نفسيات الجماهير ، وما لم تحطم الجماهير أولا انعكاسه الزائف هذا والملقن لها ، المحفوظ بدخيلتها فانها لن تستطيع ان تحطمه بخارجها كواقع مادي .

من هذا ومن هذا بالضبط يأتي تفسير وفهم اهداف وادوار الثقافة ،

ومؤسسات الثقافة الرجعية السائدة : (اقناع) الناس بأن ليس في الامكان ابدع مما هو كائن عن طريق بعث سفراء فوق العادة لتمثيل (ما هو كائن) بدخيلة الجماهير .

ومن هنا ، ومن هنا بالضبط تأتي أهمية دور الفضال على الصعيد الثقافي بالنسبة للتقدميين العرب . من جهة كنس الخزعات وفضح المؤسسات الزائفة والرجعية المبتوثة في أذهان ونفسيات الجماهير لخداعها عن ظروفها ومحو (من الحول) نظرتها الى واقعها المرفوض ، ومن جهة أخرى ، وانطلاقاً من نفس أسس ذلك النقد الذي لن يكتسب تقدميته الا بشموليته وجذريته ، البدء من بناء ثقافة جديدة شعبية وديمقراطية من أجل الانسان العربي وتقدمه .

إذا اتضح الهدف ، اتضح تبعاً لذلك الوسائل والادوار والادوات التي عليها أن تكون من الشعب والى الشعب أو لا تكون ، مستخلصة كل قيمها ومضامينها وأشكالها منه وتملكنا لأول مرة الرؤية الواعية والكفيلة بتمييز القضايا . والأسئلة الصحيحة الواقعية والهادفة من الأسئلة الزائفة والمضللة .

(2) - انه بالرغم من كون العديد من القطاعات الاجتماعية في المغرب وعلى الاخص في البادية (الجبال) ما زالت تحتفظ بمظاهر وأشكال ثقافية أصيلة (احتفظت ببعض قيم ومضامين وأشكال شعبية نظيفة من فعل وتأثير ثقافة الاقطاع والاستعمار وبفعل بعض الظروف التاريخية (اقتصادية جغرافية) وبالتالي فهي تقدم مادة وخميرة بل ومنبعاً لا بأس بأهميته للانطلاق نحو بناء ثقافة جديدة من الشعب واليه ، فان علينا أن نلاحظ أن الرجعية تعمل حثيثاً على غزوها وتشويهها لتخدعه بشتى الادوات والأساليب ليس أقلها الراعي و (الفلكلور) . و (ترسيم) المواسيم الشعبية الاحتفالية مثلاً .

(3) - ان تسجيل كون الخط الاصلاحي قد فشل بصفة شبه نهائية ويزداد تردده ليس في المغرب وحسب بل في مجمل الوطن العربي وباقي أمم العالم المستقل (بالفتح) لا يعني تلقائياً فشله على الصعيد الايديولوجي الثقافي . بل ان ما نلاحظه في الواقع هو العكس تماماً . ذلك ان الخط الاصلاحي ما زال الى حد كبير هو المنتشر في اوساط الجماهير على الصعيد الفكري - الثقافي . ذلك لانه اذا كان لنا أن نعتبر أن الاصلاحية قد فشلت سياسياً بفعل شروط الصراع الاقتصادي - الاجتماعي والدولي وبفعل ظروف تاريخية خارجية عن النوايا والارادات ، فان الفكر والثقافة رجعية كانت أم اصلاحية لا يمكن أن تزول من تلقاء ذاتها وباختيارها بل لابد من كنسها بفعل عامل واع لهذا الهدف ولضرورته وادواته ، ولن يكون ذلك سوى من بعض أهم مهام المثقفين التقدميين .

وعندنا ما زالت هذه الوضعية هي السائدة ، وما زالت هذه المهمة هي الاولى . وانظروا من حولكم الى الاصلاحية وسيادتها ثقافياً من خلال مختلف الهيئات الثقافية والنشريات (كتب - مجلات - صحافة . .) والشخصيات

الثقافية النشيطة . الا قرون أن واجبا أوليا ما زال مطروحا على إرادات
التقزم من المثقفين ، وهو أن يهدموا النخرات المهترئة من ابنية ثقافة
البورجوارية الاصلاحية ، من أجل تسوية الارض وتهيئتها لابنية وعمارات
ثقافة الشعب الجديدة التي ستكون صلبة ومتينة بثورتها وجميلة بطابعها
الانساني الشامل .

(4) - وماذا عن ثقافة الشعب الحاضرة ؟
ليس من المشكوك فيه قطعا أن هناك ثقافة للشعب تسجل حضورها
الدائم الى جانب الثقافة أو الثقافات المكتوبة أو (الرسمية) .

وطوال التاريخ القديم أو الوسيط أو الحديث للمغرب ، اتسمت ثقافته
بكونها غير مكتوبة ، وذلك لا يعني كما قد يظن البعض أنها غير موجودة
أو لم يعبر عنها بشكل من الاشكال بل على العكس تماما فان الشعب المغربي
(ككل الشعوب) عبر عن نفسه ورغباته بأشكال أخرى وأدوات ، ليست
الكتابة من بينها الا أداة جد ثانوية . وذلك ليس عيبا حين نجد شروطه
في التاريخ ، (تاريخ شعب بدون دولة مركزية حقيقية يرتبط ظهور الكتابة
بوجودها وقوتها) .

التعبير عن الذات بالكتابة ليس ميزة حضارية بالنسبة للشعوب ،
حيث نجد أن الشعوب (ومنها المغرب) قد تعبر عن نفسها تماما ولكن ليس
دائما بالكتابة أو حتى اللغة . الكتابة ظاهرة تاريخية وليس (حضارية) .
بل انه يمكن القول أن الاعتماد على هذه الاداة وحدها في التعبير والتثقيف
ونقل القيم قد يؤدي الى تعطيل ضار لادوات تثقيفية وحواس لها أهميتها
الخاصة في ميدان التعبير والثقافة .

هناك وجه آخر للمسألة وهو أن مضمون هذه الثقافة الشعبية قد يكون
هو نفسه - السى جانب عوامل أخرى - عاملا في فرض هذه الاشكال
التعبيرية الخاصة بالشعب والتي ليس من بينها الكتابة الا في القليل .
بالاخص حين نعلم أن الشعب المغربي (والعربي) كانت نسبة الامية
فيه لا تتجاوز 5 ٪ في أسوأ الاحوال قبيل الاستعمار الفرنسي . ان الكل
تقريبا كان يقرأ ويكتب ومع ذلك لم يترك لنا تاريخنا القومي تراثا ثقافيا
شعبيا مكتوبا . ولأسباب تاريخية كذلك (ظهور طبقة البورجوازية
القوية ودولتها الثائرة على كل تراث الماضي الاقطاعي) استطاعت أوروبا في
أوائل نهضتها رغم انتشار الامية فيها أن تعطي واقعا آخر تماما .

هذه النقطة تترك في أعقابها نتيجتين أحدهما ايجابية وأخرى سلبية
ايجابية ، وقد المحنا إليها سابقا بكون هذه الثقافة بقيت في ظروف منية
عن التائر بثقافة الطبقات الرجعية شبه السائدة محتفظة بمضامينها
واشكالها . . . الخاصة . وسلبية بضياح هذا التراث الشعبي حتى الاقرب
حدثة منه ، مع تسجيل كون اشكاله ما زالت هي المستعملة للتعبير فسي

الغالب رغم تعرضها لخطر الغزو كما نحنا سابقا كذلك .
هذه النقطة ستقيدنا في نقط ستيهيا .

(5) - ما هو موقع المثقفين في المغرب ، والموسمين بالتقمية اتجا .
هذه الثقافة . ليس بالتمثل بالاحرى بل على الاقل بالتعرف والكشف ؟
على اعتبار ان هذه المهمة . . تبقى دوما مطروحة بالحاح وبشكل مبدئي لكل
ثقافة تدعى لنفسها الجدة والتقدم .

نجد انفسنا مضطرين للاعتراف بالانفصال الصارخ والبعيد بين مثقفينا
وثقافة شعبيهم بشكل ملفت للانتباه والتذمر معا ، وان اهم عوامل ذلك
الوضعية الاجتماعية للمثقفين كبرجوازية صغرى تعيش حياتها الاقتصادية
والثقافة الخاصة والمعلقة والاجترارية بهمومها الذاتية و (متها) المبتذلة ...
وحتى قلقها الواهم والميتافيزيقي ... الى جانب عوامل خارجية سياسية
واخرى نجدها متضمنة في مضمون وهيكل تعليمنا المتخلف الذي يهدف اول ما
يهدف ابعادنا عن قيم وتراث وواقع شعبينا المقهور بخزعبلات وأوهام
ايديولوجية طبقية وأخلاق ذاتية بذينة ومصطنعة باشغالنا بالماضي عن
الحاضر الحي وبالنموذج البرجوازي او الاستعماري الغربي عن الواقع
المتساوي للامة .

اهمية هذه النقطة تتجلى حين نعلم ان الكفيل وحده بتقديم وتنوير
ثقافة الشعب الخميرية الخام ، هم المثقفون المندمجون والمتعلمون . المعلمون
من الشعب واليه . وليس غير هؤلاء - بهذا الشرط - يستطيع تحقيق ذلك .

(6) - ان ما يفسر الازمة العامة والعميقة لثقافة وآداب البورجوازية
الصغرى على طول الوطن العربي وابتهادها الكبير عن التأثير والفعل في
الجماعير والاحداث وسير تاريخنا القومي . ليس مطلقا مشاكل تقنية من
مثل - نشر الامية - انعدام الحرية . . الخ بل ان هذه كلها تقريبا ليست
سوى نتائج لوضع وحقيقة أخرى وجوهريّة بعيدة عن الوعي والتفكيك -
البورجوازيين (مصر وسوريا مثلا حيث تضعف الى حد كبير حدة مثل تلك
المشاكل ، نجد ان الازمة تنسحب هي الاخرى) انها تمثل بالضبط في ابتعاد
المثقفين العرب عن استيعاء (كشف - تمثيل - هضم) ثقافة وأشكال ثقافة
الشعب ، والقفز من ذلك الى (تمثيل) ثقافة الماضين أو الغرب . هذا
الوضع القلوب والمصطنع بفعل التاريخ والصراع الاجتماعي المتخلف هو
عينه ما ينتج فوقية وهامشية ثقافة البورجوازية الصغرى المنتشرة وبالقالي
ما يبعد المثقفين عن التعبير المعيد لتشكيل الواقع الى التبرير أو حتى تزبيد
الواقع ، من الابداع والخيال الخلاق المتجاوز لاضاع الواقع الراهن الى
الاجترار وتكرار الذات بشتى المساحيق الموهمة بالتجديد والتطوير وتيس
من ذلك شيء في الواقع الفعلي .

ليس هناك من مناعة وصيانة وضمانة عن الوقوع في ثقافة الذاتيات

لمريضة والقلق والشكوك الشخصية المنحرفة ، سوى بالصعود نحو الشعب بقيمه وثقافته الحقيقية وليس (للفلكلورية) . سوى بتخطي التعبير نحو التعبير وكس الاجترار من أجل الابداع والخلق وان مادة ذلك التعبير والابداع وعناصره وأشكاله لتكمن بأجلى مظاهرها في الشعب وحده ، وليس غير الشعب من يستطيع تقديمها ، واكتشافها فيه ولاجله .

(7) - واجب نقد الاوضاع بمجملها : ومنها الوضع الثقافي العربي بشكل شامل وتقدمي ، شرط يبقى دائما ضروريا لكل تقدم وتعغير ممكن ومطروح ، فان الثقافات الرائجة على الصعيد العربي والوطن ، مطروحة أكثر لهذا النقد المخطط الهامف . اعتبر أن أشد ما يشكل عرقلة لانتشار ثقافة جديدة ، وما يكتسي صورة أكثر شيوعا وثباتا ، من الوضع الحالي هو فكر ونقافة الاصلاحية البورجوازية (الوسطى - الصغرى - بورجوازية الدولة) ذلك لان المثقفين والجماهير اذا كانت تستطيع تمييز الوجه الطبقي والاستيعابي لثقافة الاقطاع والامبريالية الى حد ما ، وأن ترفضها بهذا الشكل أو ذلك ، فان ثقافة البورجوازية (الاصلاحية التبيرية) كثيرا ما ننسك نحو الجماهير والمثقفين بأصباغ وأشكال متعددة مطبوعة بطابع المعارضة والنقد (الجزئي) والرفض (المينافيزيقي أو السطحي) . وحتى مختلف انطواع الرصية الذاتية المكتنية في الكثير لبعض صور السخط والتدمر أو اندلال والغنج . هذا التقدم الخادع الى الجماهير يوحد المعارضة الناقدة والرافضة ، خدع وما يزال - بفعل شروط مرحلة تاريخية معينة - هذه الجماهير ومثقفها التقدميين الى حد كبير .

فأي شكل من أشكال النقد يجب ممارسته للجواب عن هذا السؤال ونادية هذه المهمة ؟ في الواقع يمكن أن نعتبر السؤال غير موضوع على الأقل الآن بشكل جيد بالخاص اذا ما انتقنا على الشككين المعهودين السلبي والايجابي ، أو بالأصح : النقد المباشر المشاع عادة باسم النقد الادبي . والنقد عن طريق الممارسة : ممارسة ثقافية جديدة ، وهو الشكل الاساسي للنقد العلمي الحقيقي والعلمي . يمكن اذن طرح السؤال بصيغة أخرى : أي شكل من هذين الشككين في النقد سيحقق صفة الاسبقية في مرحلتنا الراهنة ؟ وبعيدا عن أي نوع من اللبس أو سوء التفاهم ، علينا توضيح أننا لا نقيم تعارضا - مبدئيا - بين هذين الشككين في النقد ، وان هذا التعارض (ولا أتول التناقض) - ان كان موجودا حقا - مشروط بهذه المرحلة المعاشة التي لم تتعد كونها مرحلة مؤقتة - (اجتيازية) - ولكي نكون أكثر وضوحا نتجاوز كل هذا ونجيب عن السؤال مفصلين فيه سبب طرحه الذي قد يعتبر عند البعض مفتعلا ووهيميا .

انتظار المثقفين العرب التقدميين لأشكال وبنى ثقافية جديدة (النقد بالممارسة) قبل أن ينتقدوا بشكل شامل ودائم البنى الثقافية البورجوازية

هو ما يفرض حاليا الاهتمام الجدي والدائم بالنقد (الأدبي) قبل ان يبدعوا أشكالاً وبنى ثقافية جديدة . لماذا ؟ لان انتظارياتهم تلك تترك أثارا سلبية ليس فقط في انتشار ورسوخ الثقافة ونقدها البورجوازيان التبريريان في المساحة العربية ، بل وبالاساس بروز وتهييء (بحث - بناء - خلق) هياكل وقيم وأشكال . . . الثقافة الجديدة المنسودة نفسها ، فكيف يقع ذلك بقية . . . أكثر ؟

(أ) - يعترض المثقفين الطلابيين من أجل نقد في الممارسة تراث ضخم من أكاذيب وترهات (علمية) الحراسات الاستشراقية وما يعادلها للثقافة الشعبية العربية مع الهجوم البورجوازي الاستعماري على هذه الثقافة وتشويهها وإفراغها من أي مضمون جماعي وأصيل بفلكلرتها من أجل إرضاء مزاج ونفسية البورجوازي المبتذل الغربي والعربي ، الى جانب سيل لا بأس به من منشورات (كتب - مجلات - صحف) ثقافية تافهة للبورجوازية العربية تتقدم للمثقفين في أغلبها على أنها النموذج للثقافة نقادة ومعارضة .

ان هذا الانتاج الضخم والزائد والمعرض بشكل سائد في كل المجالات الثقافية والمهيمن السائد لتفكير المثقفين العرب هو أكبر ما يعرقل هذه المسيرة المفروضة من أجل نقد في الممارسة حقيقي وفعال .

النقد في الممارسة لا يعني تغيير (المضمون) فحسب ، مع الاحتفاظ بالأشكال السائدة للثقافة ، (أدب ، فن . . .) . ان من يعتقد بذلك يكون تماما كمثل من يسعى عبثا - الى تغيير محتوى نظام (اقتصادي ، اجتماعي . . .) مع الاحتفاظ بنفس هياكله ، ان النقد في الممارسة ، كأي نقد ، اما ان يكون شاملا كلياً والا فهو تبريري . ان ممارسة جديدة في الثقافة تعني خلق وإبداع نماذج جديدة تماما بكل ملامحها وقيمتها ومضامينها وأشكالها كذلك . ان كل شكل (أدبي أو فني . . .) يحمل في احشائه بالضرورة مضمونه الأصلي ، وهو في نفس الوقت يدل تاريخيا على رؤية وتصور خاصين - تبعا للمرحلة السائدة بها - الى الكون والانسان (بعدا ميتافيزيقيا) .

هذه الحقيقة تعني في - الممارسة - ان محاولة الاستعمال الساذج لأي شكل من الأشكال السائدة وحتى لأغراض ومحتويات تقدمية ، غالبا ما يحمل في ذاته أهدافا تتجاوز المستعمل ولم تطرح له على بال . وبالتالي فان الخطوة تنقلب الى ضدها ، حين يصبح الشكل مستعملا للكاتب الذي يستحيل في هذه الحالة الى خادم مطيع لأغراض تتجاوزه . ان المعادلة التي أصبحت شبه سائدة ، والقائلة بارتباط الشكس بمضمونه ، وبأن كل مضمون يخلق شكله الخاص لا تصبح صحيحة تماما الا حين نعكسها لنقول ان كل شكل يحمل مضمونه الخاص كذلك .

ليس يعني ذلك مطلقا الامتناع نهائيا عن استعمال أي شكل من الاشكال الثقافية السائدة ، بل على العكس يجب استغلالها أو الاستفادة منها ما أمكن ذلك ، لأنها جزء من تراث الانسانية قبل أن تكون نتاج طبقة ومرحلة تاريخية معينة ، ولكن بشرط (أن نستعملها) حقا حتى لا تستعملنا أي أن نعملها جيدا كآداة ، وأن نستطيع تفسيرها علميا وأن نكتشف قوانينها الخاصة ، قبل أن نعبر من خلالها عن مضاميننا ، أي باختصار أن نمتلكها جيدا بدل أن نمتلكنا كما هو واقع حاليا بالنسبة لأكثر المثقفين (المبدعين) العرب .

اذن لنبدأ أولا بنقد الاشكال قبل أن نبدأ بالتعبير بها ومن خلالها فهذه مهمة .

ولكن هذا الطرح ليس هو الوجه الوحيد في المسألة بل هناك ما هو اصح وأقرب وهو اشكال الادب الشعبي نفسها وبالاساس . اذا أردنا (نقدا في الممارسة) أي ابداع أدب وفن جديدين حقا في الساحة العربية نابعين من الشعب وصادرين اليه ، فلماذا لا نتجه اليه أولا ، مستمدين منه ليس مادة هذه الثقافة الجديدة بل اشكالها كذلك . وهذا هو الطبيعي لحل مجمل تلك التناقضات والمعادلات الصعبة السالفة ثقافة للشعب يجب أن تكون منه هو نفسه بكل مقوماتها والا فليست شعبية ولا جديدة .

هذه الطريق أبسط ما يعترضها الانفصال الصارخ والذي لا يزداد الا تباعدا بين المثقفين العرب وشعوبهم (الا استثناءات كثورة فلسطين) ، الى جانب ما كنا المحنا اليه من ظروف التعليم وشروطه الخاصة الطبقية وسواد وهيمنة قيم الثقافة والفكر البرجوازيين على أكثر مثقفينا .

يتضح اذن أننا لسنا فقط بعيدين عن خلق نماذج ثقافية جديدة ورائدة نابعة من الشعب واليه ، بل الادهى أننا ما زلنا لم نتصل على الاقل بهذه الثقافة الشعبية ونطلع عليها ونعرف كيف هي ، حقيقة ، وبالاخص لاننا نعرف تزيف الفلكلور وتشويهاته لجانب منها (المعشش في الادمغة) . فما العمل اذن ؟ على الاقل ، وكمرحلة ، علينا تحطيم ذاك السور الصيني الزائف الذي يحول بين المثقفين وبين ثقافة شعبيهم وان نبدأ في التعرف ، في الاطلاع ، في الكشف . . عن قيم ومقومات واصالة واشكال ثقافة شعوبنا وهذه مهمة ثانية .

ولنصعد درجا آخر ارقى في نقاشنا ، يلزم ابراز البناء الخلفي والرئيسي لهذه الواجهة من مشاكل (النقد في الممارسة) وغيرها مما لم يطرح . انه يمكن حتما في الممارسة اليومية للجماهير نفسها . ان ميدان (نقد في الممارسة) ثقافي لن يكون بالضبط سوى (نقد في الممارسة) نخوضه الجماهير الشعبية العربية بنفسها : بأسلوبها وبقيادتها ولاهدافها الحقيقية .

ما لم تنهض الجماهير الغربية والعربية عموما بحركتها التاريخية (الاشتراكية الوحشية) وتمارس خطها الخاص بها ، فان خطها على الصعيد الثقافي ، يبقى - ان لم نقل منعما - ضعيفا وعارضا وجزئيا .

ان تجارب التاريخ - القريب والبعيد - هي اكبر دليل على هذه الحقيقة ، في الصين بثورتها الثقافية الاولى (اثناء المسيرة) والثانية (64) ، وأدب وفن شعوب أوروبا في الحرب الكبرى الثانية ، وحركة ماي 68 بفرنسا . الخ وهذه الثورة الفلسطينية خلقت وما تزال مناهجا وانتاجا ثقافيا مغايرا ، في الدرجة على الأقل ، لمناخ وثقافة البورجوازية السائدة في الوطن العربي ، وهو بشروط ضعفه ونواقصه حتى الآن يمثل مستوى حركة الجماهير الفلسطينية العربية التي ما تزال تتعثر . ان مجمل

هذه الأوضاع في الوطن العربي هو ما يفسر افتقاره حتى الآن أو أجهاضه لكل امكانية لخلق نماذج جيدة أدبية أو فنية ديمقراطية وشعبية حقا ، وهو ما يفسر كذلك ثقافة وسطحية وانعدام تأثير الانتاجات الثقافية المنتشرة اليوم حتى بالنسبة لافضل نماذجها .

وباختصار ماذا نريد قوله ؟ في أسوأ الاحوال فانني لا أعود الى الصمت والتوقف عن أي محاولة للنقد عن طريق الابداع والتعبير ، لا ، ولكن فقط علينا ألا ننخدع ونخدع أنفسنا وبعضنا بادعاء أنه في الامكان حاليا خلق نماذج أدبية أو فنية جديدة ورائدة بكل سهولة وفقط لان النية مبيتة على اقتحام هذا السبيل الذي تعترضه - كما اتضح - شتى السدود والعراقيل (التاريخية) والمرحلية .

وعلى كل من يحاول ذلك أن يكون واعيا تمام الوعي لكل تلك الشروط مهيئا بكل وسائل الثقافة العلمية وحصانة الانتماء وسط الجماهير وممارستها النضالية والا وقع في الفخ البورجوازي المنسوب لكل السذج المعتمدين على (النيات) ممن يدعون (التقدمية الوطنية) .

وحتى نكون واضحين متفاهمين وحتى لا نقع مستقبلا في غرور ما نقول : بأنه مهما تعددت هذه النماذج الجيدة المستكملة لكل احوالها وشروطها . . . فانها ستبقى جزئية عارضة غير شاملة بالضرورة لكل اشكال وصور التعبير المختلفة . فاذا كانت شعرا مثلا فمن للقصة وللرواية والمسرحية واذا كانت لوحة فمن للموسيقى وللرقص وللغناء وللسينما . . . الخ ستبقى جزيرة أو جزرا مضيئة حقا ولكنها وسط محيط من الظلام أو الاضواء الباهتة الصادرة من ثقافة البورجوازية الصغرى (الثقافة الغيبية وثقافة الامبريالية) . هذا اذا لم تقع في اخطار من نوع الشعبوية المتهافئة المقدسة لكل شاذ صادر من شعب في غير مرحلة نهوضه أو انتاج فلكلوري مبتذل وشكلي مريض بارضاء النفسية البورجوازية (كما هو واقع بالنسبة لكثير من أدباء المغرب العربي المعبرين بالفرنسية أو الرسامين ورجال

المسرح والموسيقيين) .

انها ستبقى رهينة بشروط الاوضاع الراهنة ما لم تتغير تلك الشروط بنهضة جماهيرية كما أسلفنا ، تنهض معها شروط ثقافة جديدة تقوم بنقد ثقافي حقيقي من خلال ممارسة ثقافة جديدة وشعبية حقيقية .

ب) تبقى اذن مهمة النقد المبدئي والادبي امام مثل هذه الصعوبات المرحلية ، ومساهمة في حلها وتجاوزها ، مهمة تكتسي صبغة الاولوية والالاحاح في المرحلة الراهنة على الاقل ، ولكن هذه هي الاخرى كذلك ما زال مطروحا عليها مشاكل (أقل من السابقة على كل حال) عليها ان تحلها بدءا وقبل الشروع في هذا النقد .

وأول هذه المشاكل واكبرها هو مشكل المصطلح النقدي أو بصـورة اعرض : مشكل مناهج النقد المطروحة واختيار أصلها .

هذان المشكلان ليسا في التحليل الاخير سوى مشكل ايديولوجي - فلسفي ، ان كل مصطلح أو منهج يحمل في احشائه حتما خلفية فكرية تختصر نفسها ورؤيتها وتحليلها من خلال المصطلح النقدي والمنهج الذي يلائمه ويستعمل في اطاره ويتبادل الخدمة معه . فيستحيل فهم كل نقد أو منهج نقدي الى فهم لمصطلحاته نفسها أي أدوات وعلامات مروره ان شئنا القول . كل نقد يختص نفسه في المصطلح النقدي ، وكل مصطلح نقدي لا يتعدى كونه المجيب أو أداة الاجابة على السؤال الذي يطرحه مسبقا أي منهج نقدي قبل البدء في الجواب عليه من خلال دراسة أو تحليل المادة المطروحة عليه للنقد .

كل نقد هو رد فعل اجتماعي - ثقافي ، لمطاء فردي معبر بالضرورة عن جماعة وعن مرحلة . وهذا النقد - الرد لابد أن يطبع الطبقة الاجتماعية التي يصدر منها واليها والتي لا يتجاوز الناقد - أيا كان - كونه أدواتها المطبعة في هذا الرد وبهذا الشكل أو ذلك .

ويمكن - نظريا - تمييز نوعين من مناهج النقد الممكنة ، من خلال السؤال الذي يطرحه على نفسه كل منهج نقدي . وهناك من جهة منهج يحايل الاجابة عن سؤال كيف ؟ (وهو السائد عندنا غالبا) وآخر عن سؤال لماذا ؟ (وهو ما نحن أحوج اليه) .

ان مناهج البحث عن الكيف وليس عن اللماذا تنطلق بدءا بقبول المعطى على المستوى الفكري والتاريخي ، ولا تبحث عن سؤال لماذا كان كذلك ولم يكن غيره بل عن كيف هو وحسب . منهج تبريري منذ النطلق مهما كانت نتائج احكام ذلك الناقد قابلة أو رافضة ، مادحة أو شامطة أو محايدة مدعية موضوعية ووسطية فجة .

هذا المنهج مهما تعددت سبله وأدواته (نفسي - اجتماعي - فلسفي - جمالي - لغوي) يلتقي في نتيجة واحدة : تحليل شكلي - تعقيدات تفسيرية

رئائيلية تبريرية ، حتى إذا كان ذلك النقد يدعى فقط محاولة القهم والتفسير والتبسيط أو على العكس نقد المادة الثقافية على أساس مخالفتها للاصول والاعراف الثقافية ، يبقى رغم ذلك - أو بسببه - متما فقط ومكملا إزاء العطاء الثقافي وليس رد فعل حقيقي له .

هذا المنهج هو المنهج البرجوازي - الإصلاحى المكيف المُنخب لكل العطاءات مهما كانت تقدمية لأرجاعها إلى الوضع وتكييفها - قسرا - معه . وهو السائد عندنا بصفة غالبية . وهو ما أنتج له كثيرا من مصطلحات النقد الزائفة المبررة التي تستعمل للبحث في كل شيء ولا تبحث عن شيء فى الأخير . هذه المصطلحات - الأدوات هي ما يجب رفضه وهذا النقد هو ما يجب نقده ، أنه واجب نقد النقد كمهمة .

المنهج الثانى منهج للماذا لا يطرح حقا منهج البحث في الكيف نهائيا . ولكنه لا يستعمله للدوران في فراغ الجدال وهيف التكييف ، بل كمساءد فقط للجواب عن السؤال الرئيسى ، دائما . وهو لماذا كان هذا العطاء (أي عطاء) هكذا ولم يكن غيره . هذا السؤال وطرحه يحملان بعد ذاتهما إمكانية الرفض ، بل وفكر التغيير ، حول شكل الثقافة في العالم العربى . قد تصل مع أي مثقف برجوازي إلى أنها متخلفة غير فاعلة وتحمل كثيرا من آثار الاقطاع والاستعمار ، وهي مكبوتة وغير متحررة . . . الخ ولكنه يقف معك عند هذا الحد ولا يستطيع تجاوزه ، لأنه إلى هذا الحد يكون قد أجاب عن سؤال كيف . أما لماذا كانت هذه الثقافة كذلك ولم تكن غير ذلك ، فهذا يضطره إلى الرجوع للتاريخ ، والتاريخ العادى وليست الميتافيزيقى ، وإلى الواقع الاجتماعى والتاريخى ، وليد الصراع الطبقي في المجتمع .

هذا المنهج ، هو المنهج التقدمى الجدلي والفعال ، الذى يعيد خالق العطاء ، ويددعه من جديد عن طريق إعطائه مدلولات التاريخى الحق ، وموقعه الاجتماعى التاريخى ، في حياة الناس العملية ، هذا المنهج في النقد يعقصر بالتاريخ كأداة رئيسية له في التحليل ، والحكم بدل خزعات علوم النفس والاجتماع و . . . من أدوات الرأسمالية لتكييف الإنسان لمجتمعاتها ونظمها القهرية الاستلابية ، وهو ما نحن في أشد الحاجة إليه في المرحلة الراهنة ، وكل المراحل بعدما . أنه المنهج الذى يحاول التقدم بنا أماما بدل الاتفات إلى الوراء ، أو النكوص عن الواقع - أي واقع - ومنه الثقافى ، نبحث فيه عن كيف هو ، بينما المطروح هو اكتشاف قانونه بطرح سؤال لماذا هو كذلك ، من أجل تجاوزه ، والتطلع إلى آفاق أصح وأفضل .

الكيف يقصر حركتنا عند الواقع (أشكاله ، ظروفه ، تلويناته . . .) بينما للماذا تتجاوز بنا الواقع ، مستشرفين آفاقا أخرى أبعد وأحسن . هذا النقد الجديد يحتاج إلى مصطلحات نقدية جديدة سنخلقها حالما نفتتح بمسؤوليتنا في إنجازه ، وهذه مهمة أخرى .

اقول هذا حتى لا ننخدع (مرة أخرى) فنحاول ممارسة نقد جديد حقا ، بنفس أدوات ومصطلحات النقد التبريري السائد ، انه عين الوهم والانتقائية على الصعيد الثقافي ، ان للمصطلحات استقلالها الذاتي المكتسب من محتوياتها الفكرية الخاصة بها ، وكل من يحاول استعمالها - دون وعي ذلك - لابد واقع في تحقيق أهداف تتجاوز مقصوده ، فيصبح خادما ممتلكا لمصطلحات (هـ) بدل العكس ، كما هو مفروض ، والذي لن يتحقق سوى بوعي المصطلح . أي (بنقده) ، وبهذا وحده أي بنقد المصطلح نفسه ، نكون قد ابدعنا مصطلحا جديدا وخلقناه خلقا .

كل هذا لن ينسيني لحظة ان كل هذه الوسائل يبقى حلها مرتعنا الى حد كبير بتقدم وتطوير ممارسة النقد السياسي التقدمي نفسه ، أي الارضية الضرورية واللازمة لنقد ثقافي جديد حقا . ان أي منهج في النقد يدعي الجدة لابد له من الارتباط بنقد سياسي جديد حقا ، ولن يكون أي مصطلح نقدي جديد سوى وليد المصطلح النقدي السياسي الجديد هو الآخر . وحقل كل هذه الثمار والازهار المرجوة سيبقى دوما هو نضالات وتقدم نضالات الجماهير العربية ، ومدى ما تصل اليه من النضج والنهوض والاستقلال .

لا اعود - مرة أخرى - الى النكوص ، والتوقف حتى نهضة الجماهير هذه ، أبدا ، فالجماهير العربية دائما تتحرك . وضرورة محايثة وخدمة كل الليادين لبعضها البعض - ومنها الثقافي - ضرورة لا ينكرها أحد . فالنضال الثقافي يخدم نضال الجماهير ، ويضيئه كما العكس ، ولكن فقط أن نكون واعين بحدود كل نضال ثقافي وآفاقه على المدى البعيد ، حتى لا نخل بالتوازن ونخطئ ترتيب الاسبقيات ، ونقع في ممارسات ثقافية خاطئة ، رغم واجهتها التقدمية التي قد ينظلي عليها الوهم .

(8) - من أجل انجاز جملة هذه المهام وغيرها ، لا يمكن مطلقا الاكتفاء بالمجهودات والاجتهادات الفردية العارضة والجزئية وحسب المزاج ، بل لابد من تنظيم الارادات الفردية الوطنية الخلاقة ، وتكتيلها وفق برنامج وخطط ثقافية متقدمة ونضالية .

ان هذا الشرط المادي لعمل ثقافي جدي وفعال يعتبر مبدئيا في هذه المرحلة وكل المراحل بعدها ، وعدم الاهتمام به لن يؤثر سوى في المسيرة الثقافية النضالية نفسها .

هذه الكتلة الثقافية التقدمية والنسبة لجملة الكتل الثقافية الحاصلة اليوم ستعمل - الى جانب مهمتها في المواجهة والنقد وابسداغ النموذج الجديد - على تجميع شقات المثقفين الوطنيين والتقدميين ، المبعثرين حاليا او حتى المستلبين من طرف شتى أجهزة الثقافة الاستعمارية القطاعية أو البورجوازية باغراءاتها المادية الوفيرة واذن فعلينا ان لا نتردد ، في هذه المرحلة من تاريخ ثقافتنا الوطنية في

العمل على تهييء كل الشروط والوسائل والجسور . . . التي ستصلنا ببعضنا البعض ، كل الميادين الوطنية التي يمكن أن يلتقي حولها المثقفون الوطنيون المخلصون من أجل عمل انقاذي ونقدي ووطني ، جميع الحبال التي يمكن ان تربط ارادات التقدم والتحرر من المثقفين الى بعضهم ، علينا ان نمدّها ونمتن من نسجها وقوتها .

ان فرص كل ذلك مازالت متحققة ، فعلياً ان لا نترك للزمن تنفيذ قوانينه الخاصة والبطيئة ، علينا ان نحوله هو الآخر الى أداة من أدوات العمل من أجل انجاز هذه الشروط والاهداف الوطنية .

اذن . . فلنبداً . %

أزمة المنهج في النقد العربي

النقد المغربي نموذجاً

حسن المنيعي

من المؤكد أن الشيء الوحيد الذي يجمع بين سائر الدراسات النقدية الأوروبية المعاصرة هو سعيها للحصول على منهج ، لأن هذا الأخير يعد الأرضية اللاتقة التي ينطلق منها كل تأمل حول قيمة المعرفة . فهذا الاتجاه الذي عرفه النقد اليوم يبدو قويا ومتناسكا الى درجة انه أصبح ينير السبيل أمام نقاد الامس انفسهم ، وذلك عندما يحاول التاكيد على انه لم يبق منهم سوى بعض الاقتراحات والمحاولات المنهجية .

ومن ثم فإذا كان تطور الحركات الادبية يؤدي الى تطوير الاساليب وتحديثها ، فقد برزت في معظم البلدان الأوروبية كتابات جديدة تبحث عن مساهمة النقد ، وتقتوسل اليه ، الشيء الذي دفع النقاد الى استقبالات مناهج متميزة جعلت النقد يشع بدوره كعمل ابداعي ، خصوصا عندما صار يبحث عن أدواته ، ويتموضع في نطاق مادته . وبما أن كل نتاج سيشكل عالما قائما بذاته فقد حاول النقد الحديث معارضة ذلك العالم بعالمنا الواقعي . وبما يضطوي عليه من طقوس ومواضعات ، أي أن وظيفته قد انحصرت في معالجة الحالات الذهنية التي تولدها الخبرات أو التجارب الفنية .

ولمعرفة طبيعة هذه التجارب فقد عمد النقاد في أوروبا الى توظيف عطاءات العلوم اللسانية ، والفلسفات الحديثة ، والانثربولوجيا وغيرها من العلوم والايديولوجيات التي تخول لهم ابتداع لغة نقدية جديدة ترمي الى تحديد نظريات قارة ، وتهدف الى خلق علاقة صميمية بين النقد والادب وبالتالي فقد أمكن لهم تحقيق مشاريع فكرية استطاعت أن تقف بموازاة قناعاتهم السياسية ، كما استطاعت أيضا أن تولد معرفة جديدة تلح على تطوير الواقع الفكري وتركيز قيمه .

ومع تصاعد النظريات والمناهج فقد أمكن لأوروبا أن تعيش ، اليوم ، عصر النقد الادبي الذي يواكب التحولات الاجتماعية والثقافية والسياسية . على أن الامر لا يبدو كذلك بالنسبة للعالم العربي الذي لا يزال تائها فسي

خضعت ظروف سلبية تحتم على المثقف إعادة النظر الى كل مستلزمات الحياة الثقافية :

لذلك فاذا كانت المحاولات الابداعية تأخذ صيغا تعبيرية جديدة ، وتجرب العديد من الاشكال المستحدثة ، فان النقد الادبي لا يزال عسنا في مرحلة التشتت والتجزئة وان حاول بعض رواده اظهار ألوان من سراب المهارات تحمل القاريء على الاعتقاد بانهم يمتلكون ثقافة واسعة تخول لهم فرض نظرية أو مناهج متميزة ، في حين أنهم لا يعرفون سوى قشور الأمور ، ولا يرددون سوى بقايا المذاهب النقدية الأوروبية التي لا زالت تختلط لديهم .

ولعل من أهم الأسباب التي أدت الى تدهور هذا الفن انسلاخ النقاد عن مفاهيم النقد العربي القديم ومقولاته ، ثم محاولتهم ترسيخ مفاهيم جديدة انطلاقا من لا شيء .

وبما أن النقد يشع ك محاولة للتمييز بين التجارب وتقويمها فانه كان من الصعب بالنسبة لهم القيام بذلك لافتقارهم الى نظرية في التقويم والتوصيل . ومن هذا المنطلق فاذا كان النقد لم يعرف عند العرب القدامى الا كمحاولة لكشف مغالقات صنعة الكلام وأسرارها ، فان ذلك يعني انه لم يكن غنا خالصا له مقاييسه ومناهجه . لذا فان تعامله مع العمل الادبي كان لا يتعدى حدود توظيف الاحكام التقديرية التي تدخل في نطاق علم البلاغة والبيان ، واستعمال المفاهيم التي تركز - أساسا - على موهبة الناقد ركذا الهاماته التي لم تكن تسعى الى اقامة أو ايجاد ما يمكن تسميته بعلم الجمال الادبي بقدر ما كانت تستند الى قواعد ترجع ظواهر التعبير الى مصادرها اللغوية أو الشعرية .

ومن ثم فاذا كان النقد العربي القديم قد عمل على ايجاد بعض الاسس الجمالية فانه قد ظل نقدا تقريريا يرمي الى تشريع النص الادبي لكشف جوانبه القبيحة أو الحسنة ، وذلك بتطبيق قواعد بلاغية . فكان من نتيجة ذلك « أن تعثرت جهود البلاغيين والادباء في جزئيات متناثرة ، فافتقنا صاحب النظرة الفلسفية التي تلم شتيت الموضوعات ، والفكر الذي يتبنى فكرة فلسفية تحدد موقفه من الادب والفكر والفن والكون ، أي يدرس الاشياء من خلال نسق واحد ، ويلاحظ ما بينها من تشابه . فمن هنا كان درس الادب بمعزل عن التيارات الفنية الأخرى كالغناء والموسيقى ومن هنا اختفت النظرة الانسانية الشاملة التي لا تكتفي بالوقوف عند الجزئيات أو البحث عن شهية في اللون أو الطعم أو الذوق ، (1) .

لقد كان بإمكان النقاد القدامى أن يتأثروا بالافكار الفلسفية التي نادى بها المعتزلة مثلا خصوصا فيما يتعلق بالحرية الدينية التي من شأنها أن تؤدي الى حرية فنية موازية ، تساعد الدارسين للادب على

التي بنى طروحات جديدة في تعاملهم مع الأعمال الأدبية . الا أنهم التزموا بالدفاع عن نبوغ اللغة العربية بطريقة تعليمية وصيانة قداستها وديباجتها . ولقد استمر هذا الوضع الى حدود مطلع هذا القرن حيث كان دور الادب فيه يتجلى « في مسح الغبار عن اللغة ، ومحاولة تنقيتها وتصفيتها دون أن يتمكنوا من تفجيرها من الداخل . وهكذا تآرجحوا بين التقليد والتوليد . بين محاولات تثبيت شخصية اللغة التقليدية وبين تطويرها لمواضع جديدة وحالات جديدة . وهي محاولات بدأت تعمل في نفس العربي من خلال احتكاكه بالثقافات الاجنبية . . . » (2)

ولقد أدى هذا الاحتكاك الى التخلي المباشر عن أخلاقية العصور العربية القديمة وتدمير بنية الواقع القائم لتحويله الى واقع أفضل . وكان من حصيلة ذلك الانتقادات الى مدارس النقد الغربية حيث استخدم « العقاد » كما نعلم أساليب المدرسة الانجليزية كما عمل « طه حسين » على توظيف الفكر الديكارتي والجهر بآراء جريئة (في الادب الجاهلي) .

واذا كانت مبادرات العقاد وطه حسين وغيرهما من الادباء ترمى الى تجاوز تعثرات تاريخ الادب العربي ، والى تحرير العقل من سيطرة القيم والمقاييس السائدة في ميدان النقد ، فان الثورة الاشتراكية في مصر قد أوجت جيلا من النقاد الذين طرحوا أنفسهم كبديل أو كامتداد لجيل الرواد . لذلك عمل هؤلاء على تبني مناهج تجمع بين النقد الفائري والاجتماعي ، والسياسي ، واللتكاملي ، والواقعي الاشتراكي . بيد ان تطور الفنون في أوروبا - نتيجة انحمار مذهب على حساب الآخر - جعلهم يعانون أزمة خانقة على مستوى التنظير والتطبيق الجامد لمقاييس النقد الاجنبي ، بحيث أن كل ناقد أصبحت له طاقته العقلية وقدرته الخاصة على الفهم والادراك ، أو استنباط ما في النص من جمال وكمال ، أو ما ينطوي عليه من قصور وضعف .

وينطبق هذا الامر مثلا على عطاءات النقد المغربي الذي ظلت آفاقه غير محدودة المعالم الى غاية الستينات . وانطلاقا من هذا التاريخ فقد أنصبت اهتماماته على اصدار الاحكام الفنية وتفسيرها . وهذا يعني أننا كنا نجد أنفسنا أمام عينات من النقد يحرض أصحابها على تقديم بعض الاشارات والتوضيحات التي تسعى الى طرح منظومة نقدية تحدد - عبر قواعدها وتقنياتها - الفضاء الابداعي الذي يتحرك الكاتب في نطاقه . ورغم هذا التعامل الجديد الذي شمل الحركة النقدية ، فاننا لم نتمكن من ارساء مناهج ثابتة خصوصا بعد أن ظل النقد التقليدي سائدا بقوالبه اللغوية الساذجة . لولا تدخل بعض الاساتذة الجامعيين الذين اعتقدوا على اصناف المعرفة في دراستهم لبعض التجارب الناضجة لما تطورت مفاهيم الفن ، ولا تحصر الابداع في نطاق التعبير الساذج والتعليق الكسيع .

والدلالة على ذلك فاننا نذكر بإسهامات بعض الاساتذة أمثال محمد
برادة ، ومحمد السرغيني ، وأحمد الياقوري ، وأبراهيم السولامي ، وأحمد
المجاطي ، والمنيعي ، وغيرهم ممن أفاضوا طلبه كلية الآداب التي احتضنت
مدرجاتها الكثير من المحاضرات ، والندوات ، واللقاءات الادبية ، والتي
انشأت فيما بعد كتابا أضافوا الى رصيدها الادبي ابتكارات ذات انقاس
جديدة دفعت النقد الشباب - الذين تخرجوا من الكلية - الى تقييمها من
منظور علمي بعد أن تخمرت في اذهانهم جميع المعلومات التي حصلوا
عليها ، ونضجت في نفوسهم عناصر القراءة الواعية التي أغنت الحركة
النقدية نوعا ما ، ومكنتها من أساليب جديدة في الحداثة والممارسة

وبما أن مواكبة الاعمال الادبية الحديثة أصبحت عملية شائكة
تتجاوز حدود الفن ، وتطرح جوانب أكثر تعقيدا وأكثر التصاقا بدنيانية
الواقع المتجدد ، فقد صار النقد عنينا يجتاز مرحلة صراع عميق بين
اتجاهين ما زالا سائدين كمحور لمناقشات عديدة . الاول يتجلى في
ارتكاز اصحابه على منهج علمي ينظر الى العمل الادبي من خلال اقتصاديته
أو حتمية الاختيارات التي تقوده وتقرض عليه الشكل والمضمون ، في حين
اكتفى الاتجاه الثاني بتطبيق موضوعية ضيقة ترمي الى هدمه القاري ،
وتملقه عن طريق تقديم النتائج ، وتفسيره ، وبيان حسناته وهناته . وهذا
ما جعله يبدو تقليديا لا يتعدى أن يكون مجرد اختزال مشوه للمادة التي
يتناولها . ومن ثم فان هذا الاختزال يولد الكثير من الاستلابات على
اعتبار أنه لا يعبر أدنى اهتمام لوظيفة الكتابة والابداع ، كما أنه لا يعمل
على توليد معرفة جديدة أو على تطوير الواقع الثقافي .

وبتعبير آخر فاذا كان الاتجاه الاول يعانق النص لتوضيح منظومة
الدلالات التي تقوده من الداخل ، أو للإشارة الى مدى ارتباط مبدعه
بممارسة ايديولوجية ، فانه يشع كاتجاه ايديولوجي بدوره ، يتسم بالوعي ،
وينبذ اللغة المتداولة لخلق علاقة تصاعدية بين الكاتب والناقد تجعل من
هذا الاخير كاتباً جديداً كما تجعل من القاري « منتجا للنص لا مستهلكا
له » (رولان بارت) .

وبقدر ما ظلت تلك العلاقة في هذا الاتجاه ، فانها تنعدم في الاتجاه
الثاني الذي لا يقوم الا بحور الوساطة خصوصا عندما نعلم أن رواه لا
تخضع لقولات سياسية رسمية ، تملؤها عقلانية بورجوازية تخشى كل
يمتلكون سوى بعض المقاييس التي تخول لهم ابداء أحكام توقيعية عابرة
الابداعات الطلائعية التي تحاول تثوير الاشكال التقليدية وتفجيرها
لتقويض « المذبول » الذي تعمل على حمايته الايديولوجية الرسمية أو
استراتيجية الحزب الذي ينتمي اليها . ولهذا السبب فان بعض الكتابات
النقدية الجديدة تتميز بنوع من الايجابية رغم قلتها ، لان منظورها المضموني

يعارض المنطق البورجوازي السائد الذي لا يلمس فيها سوى محاولة تخريبية .
ويكفي أن نشير في هذا الصدد الى المقالات التي كتبها ابراهيم الخطيب ،
والبشير الوادوني حول أعمال غلاب ، والى الصراع الذي خاضه
الشاعر حسن الطريق مع بعض النقاد الشباب وعلى رأسهم « كبور
لمطاعي » .

وهكذا فاذا كانت الصحافة المغربية تلعب ، عبر ملاحظتها الادبية ،
دورا هاما فيها يتعلق بمواكبة النتاجات الادبية وتوصيلها الى مجموعات
مقايضة من القراء ، فان هذا الدور يقوم على بعض الاشكاليات : منها أن
بعض الجرائد الرسمية لا تعبي لهذا الغرض الا جملة من الاخباريين الذين
تتميز تعليقاتهم بالسرعة والتسطيح ، مما يؤدي الى اقبال العمل الادبي ،
وظهور نقاد مشلولين لا يحسنون سوى التشهير أو التشنيع ساعة
تعاملهم مع الكتاب المبدعين الذين أحدثوا تحولا كبيرا في حركتنا الادبية .

اما اذا تعلق الامر بكاتب رسمي فانهم يعتقدون عليه كل الاوصاف
الحميدة كأنهم يعتقدون معه صفة ثقافية تحفزهم الى مجاملته ، واعتباره
النموذج المثالي للاديب المعاصر ، بينما هم لا يصنعون منه ومن أشباهه
سوى أدباء مهزوزين . ويدخل في هذا النطاق ما كتبه بعض النقاد
الشرقيين من مقالات حول بعض الشعراء والروائيين وان كان اطلاعهم على
الادب المغربي لا يتعدى حدود العلاقة الشخصية بالكاتب أو الزيارة العابرة
التي تطبعها مراسيم الضيافة .

وحيثما يحاول بعضهم تجاوز الدور الاخباري فانه ينظر الى النص
الطلائعي كمجرد عمل ابداعي رغم ما يقوم عليه من ادانة للتفكير البورجوازي
والممارسات الطبقية ، ثم يحاول اخضاعه لمنطق محافظ .

ومن بين الاشكاليات التي يقوم عليها النقد المغربي والعربي
عموما خضوعه لممارسات ارتجالية أدت الى تعويق مسيرته كما حالت دون
وقوفه على مناهج لها قواعد ومقاييسها . ذلك أن العلاقة بين الناقد
والنتاج لا تحدث الا في حالات نادرة ، أي حينما يتمكن الاديب من نشر
عمله . حينذاك تتم عملية توليد مقالات بعد أن يلتقط أصحابها الخلاصات
المتشعبة والاحكام الجاهزة التي تفرضها قراءة سريعة متحيزة ، لا تنظر الى
العمل الابداعي من الداخل ، وانما تخضع لتذوق حدسي ولالهامات فردية
تسيء الى وظيفة النقد ، وتجعل منه مجرد تطبيق فوضوي يجمد فضاء
الابداع .

وعليه فاذا لم يعلن النقد المغربي أو العربي عموما عن وجوده من
خلال مناهج ونظريات ، فان ذلك راجع الى موقفنا من الادب كعملية
خلق . ذلك أن دراستنا له قد انحصرت في احاطته بشتى أنواع الفضائل
الانسانية ، والشعارات المجانية ، بدل التساؤل عن ماهيته . لذا فاذا كان

درس الادب لا يثير أحيانا فضول التلميذ في الثانوية ، مان الملقن هو المسؤول عن ذلك لان تصوره للادب لا يتعدى حدود التعليق السطحي ، وتفسير الكلمات الصعبة ، والغوص في تفاصيل التاريخ الادبي .

وبما أن الاساتذة يتفاوتون في ثقافتهم فاننا لا نطالب أصحاب الاطلاع الواسع بطرح معلوماتهم دفعة واحدة على التلاميذ ، أو باستعراض عضلاتهم عن طريق التركيز على اختصاصهم الجامعي أو اللاحاح على انتمائهم السياسي . وانما نريد منهم أن يجعلوا من درس الادب حلقة علمية تخول لتلامذتهم تعميق تعاملهم مع النتاج المدروس ، وذلك بفهم أسلوبه ، والوقوف على مضامينه وقوانينه . فاذا ما أمكن لهم ذلك استطاعوا توضيحه في مرحلة ثانية ، وذلك بتطبيق بعض الملاحظات الجمالية التي يلقنها الاستاذ لهم .

وهكذا فاذا قمنا بدفعهم الى اقتناء أسمى الطرق لتطبيق مداركهم الجمالية ، وتزويدهم ببعض المقاييس النقدية ، فان تعاملهم مع الادب سيزداد نموا في الجامعة بفضل الاكتشافات الجديدة التي ستخول لهم ادراك مفاهيم النقد التقليدي وتقنيات النقد الحديث ، ومدى ارتباطه بالعلوم الأخرى كالتاريخ ، والماركسية ، وعلم النفس التحليلي ، واللغويات ، والبنائية ، وتاريخ الاشكال الادبية الى غير ذلك من المعارف التي لا تطبق القواعد الساذجة أو المقولات التي تنطوي على السهولة الديماغوجية .

وأخيرا فان من اللازم علينا خلق نهضة أدبية جديدة . ومهما كان الامر صعبا فاننا نستطيع الوصول الى هذه الغاية اذا ما أعدنا النظر الى مشكلة تدريس الادب أو اذا ما تجرد بعض الاساتذة الجامعيين من عقدهم لعانقة الابداعات الادبية الشابة ، وتقييمها كنتاج يسهم في حركة تاريخنا . أما اذا قمنا بقراءة باطنية لقرائنا النقدي والادبي على العموم فاننا سنصل لا محالة الى اكتشاف بلاغة جديدة للتعامل مع الادب ، وإلى اقتناء تصور جديد للتاريخ يحملنا على الانطلاق من داخل النص لايجاد مناهج نقدية جديدة .

احمد بونفور

I - نقرأ عددا وفيرا من النصوص النقدية التي تعلن عن وجود أزمة للحديث النقدي وعن ضرورة ايجاد مشروع في هذا الميدان . بعض النصوص تقترح فرضيات عمل . الا انه ليس في نيتي القيام بقراءة نقدية لهذه المشاريع . وسأكتفي ، أولا ، بتوضيح من وجهة نظر مناهجية ونظرية سابقة ، او موازية ، لكل مشروع في ميدان ما يسمى بـ (النقد) .

شيء جيد أن توجد محاولات ، ومشاريع للتحليل النقدي ، وينبغي تشجيع الانتاج في هذا المجال . الا أن الحديث يبدأ ، منذ الآن ، عن أزمة وهذا يبدو لي امرا تشخيصيا وكاشفا عن القسمة الجوهرية لهذا الحديث :

(أ) - « الحديث النقدي في أزمة » معناه ان هذا الحديث غير مقروء (مباع) مثلما هو العمل الادبي .

(ب) هذا الحديث لا يستطيع انجاز سير لعمل أدبي ما بنسقية : اذ تفلت منه أوجه عديدة لهذا العمل .

(ج) - هذا الحديث دوغمائي ، وذلك لانه - وبشكل جوهري - حديث مفتاح ، ومن هنا تنبع عدم فعاليته .

وبالتالي فانه لا توجد أزمة بالمعنى الكلاسيكي للاقتصاد الليبرالي ، الا حين يحدث تضخم في الانتاج أو حين يقل الانتاج (الشيء الذي لا يتوفر في حالتنا هذه) .

الأزمة ، كما افهمها ، تكمن في واقع أن ثمة انتاجا الا انه انتاج مشكوك في نوعيته . ومن هنا ينبع بعض من عدم الميل الى النصوص النقدية .

لا يكفي أن نلاحظ وأن نحدد نمط الأزمة الذي يجور الحديث حوله . وانما ينبغي تفسيره ، أي ينبغي أن نطرح مسألة شروط امكانه .

ومن جهتي ، فان التفسيرات كلها تستطيع ان تتركز في موضوعين : النسيان والعقدة القومية .

سأعالج في هذا المقال الموضوع الاول : اما الثاني فسانشره في مؤلف

قيد التحضير بالاشتراك مع أحد الأصحاء .
ودون أن ندفع بالتحليل بعيدا (وهو أمر له اهميته) سنطلق من
حالتين محددين : ما هو مضمون كلمة نقد وأدب ؟ ثم ، ماذا كانت ممارسة
النقاد القدماء ؟

2 . 0 - مثل طالب متوسط ، أعود الى « لسان العرب » وانسخ : **النقد** :
تميز الدراهم وإخراج الزيف منها .
ومن ذلك أستخلص عدة ملاحظات :

- كلمة **النقد** ليست ، اذن ، في أصلها كلمة مخصصة لممارسة نصيحة
أمر بديهي ! الا أنه ينبغي ان نستخلص منه مستتبعاته ، كل مستتبعاته .
- الكلمة مستعارة من ممارسة مؤسسية وحقوقية ، هي الكشف عن
القطع النقدية الزائفة ، وبذلك فهي تمييز للصحيح من الفاسد ، أنها عملية
لا يمكن أن تكون الا علمية وموضوعية والا فان الاقتصاد (البقية) قد دمر .
بديهة ثانية ! وهنا أيضا ، علينا ان نستخلص كل الاستتبعات وهذه
بضعة منها .

2 - 1 - لماذا اختيرت كلمة نقد وليس كلمة أخرى ؟ لماذا الاستعارة
من ميدان الاقتصاد وليس من ميدان آخر ؟
هذان السؤالان يهدفان الى تازيم الحديث الذي يكتفي باستعمال اللفظ
المستعار استعمالا « طبيعيا » وصولا الى تحييده . ثمة اختيار ، وهذا
الاختيار تشخيص لشيء ما ، شيء منسئ من طرفنا . ينبغي اذن القيام
بحفريات لسانية ، لظهار هذا المنسئ . غياب هذه الحفريات له ، هو نفسه ،
مستتبعاته الخاصة به . لكن ، سيقال ، ان **النقد** ليس الكلمة الوحيدة
المستعملة في هذه الحالة . فعلا ، فالموازونات ليست سوى تطبيقات عينية
للنقد الاصلي . لقد كان يقام بالتمييز بهدف اكتشاف الشاعر الحقيقي
والجيد . وتقوم نظرية قدامة (أنظر مقدمته لـ « نقد الشعر ») على طرح
قواعد بإمكانها مساعدتنا على تمييز الشاعر الجيد من الرديء . ودراسة
تاريخ هذين الملفوظين والملفوظات المجاورة لهما هي عمل ذي الحاح علمي
وايديولوجي .

ان عملية تمييز الناقد هي عملية حقوقية للغاية .
الطابع العلمي واضح : فبالإضافة الى تراكم المعارف ، نستطيع في
نفس الوقت السيطرة على المجال المعرفي الكلاسيكي ، وعلى قاعدته . والطابع
الايدولوجي الذي احتفظ به هنا هو : انجاز تاريخ للسان وأرغام الممارس
(مستعمل اللغة) بالتالي على أخذ وعي بالمكان الذي يتكلم منه ، عن
أي شيء يتكلم وكيف يتكلم عنه . بكلمات أخرى ، ان نمكنه من فهم ان
اللسان هو مكان مجموعة متعددة من الترسبات التي ينبغي اللعب بها .
ولكي نسهب في كلام الخطيبي نقول ان أمواتنا هم أحياء في لساننا ، وبالتالي ،

فهم يسكنوننا ، دون علم منا ، بواسطة هذا اللسان . ماذا نعرف نحن عن امواتنا ؟ وماذا نقول عنهم للأحياء ؟

ان الجهل بهذا يعود الى مواصلة الممارسات القديمة بشكل لا واع (لا وعينا ، نسياننا) .

لهذا تستمر النصوص النقدية في تمييز الجيد من الكتاب عن الرديء منهم ، المخلص عن الكاذب ، الواعي عن المستلب ، بل وحتى الثوري عن الرجعي .

ما الفرق بين هذا الموقف وموقف الموازنة ؟ ليس ثمة أي فرق في العمق : هيكليا ، لم يتغير شيء . لم يتغير شيء سوى المضامين ، وهو موقف مشترك بين الميتافيزيقيا الاسلامية والارسطية . لا أقول أنه ليس هناك فرق ينبغي القيام به في هذا المستوى : الا أنني أفضل القول ، من جهتي ، بأن ليس هناك ممارسة ثورية أو رجعية للسان . الممارسة الثورية هي تلك التي تحول اللسان في كل مستوياته : (المعجم ، النظم ، علم الدلالة ، علم الجمال ، التخيلي ، . . الخ) .

اما الممارسة الرجعية فهي تلك التي تواصل أقدم الخططات . كيف نميز بين الممارستين ؟

ان التاريخ (الذي هو في ذات الوقت ذاكرتنا كنسيان متدارك ومستقبلنا المشترك) وحده سيقدر .

2 - 2 - ان عملية التمييز عملية حقوقية للغاية . هذا يعني أن الحديث

النقدي يعرض قوانين حقوقية . هذه الحقوقية (النموذج الانساني الاقدس في المجتمع الاسلامي ، ليس هو القاضي ؟) هي سلطة . وبذلك فان الناقد هو واضح يد سلطوي : انه يقرر ما هو مباح مما ليس هو كذلك . انه المصفاة التي تقرر فئة اجتماعية (هي فئة الادباء) بواسطتها أن هذا النتاج أو ذاك ينتمي الى الذوق السليم أو لا ينتمي اليه .

ان الناقد الادبي القديم هو ، جوهريا ، ناقد أرستقراطي ، ونفس الشيء نقوله عن الادب الذي يصطفيه . لا تغيير دون تغيير للفئة ، لا مكان للادب الشعبي . ليس غريبا أن قليلا من النصوص (هذه النصوص التي كانت خبز الشعب اليومي) الشفوية هو الذي تم الاحتفاظ به ونقله ؟ وباستثناء الامثال وبعض الملاحظات المدونة (المطبوعة بموقف قريب جدا من موقف الانثوغرافيين) ، فان ما من أديب معروف كتب عن الادب الشعبي .

لكن ، ماذا يفعل نقاد اليوم ؟ ان الناقد يدعي تمكنه من قوة تحسب حساب الأشياء . والغريب أن هؤلاء النقاد ، كيفما كانت اختياراتهم ، لا يحدثوننا قط عن وجود ثقافة شعبية لها تقنياتها ، ومراسيمها ، ولسنتها . انهم لا يتحدثون عنها الا كي « يستاهموا » منها : وتلك انثوغرافية جد بارعة .

ينبغي ، إذن ، تغيير الموقف : فالممارسة النقدية ليست سلطة ، على الأقل هي ليست سلطة رقابة وإدانة . ليس هناك أدب جيد وأدب ردي : ثم ممارسات لكل منها وظيفة تنجزها بهذا القدر أو ذاك في لحظة معينة من التاريخ .

3 - 0 - وماذا عن كلمة أدب ؟

أدب : الذي يتأدب به الأديب من الناس .

لأنه يؤدب الناس الى المحامد وينهاهم عن المقايح .

أديب : من قوم أدباء .

بعض الملاحظات تكفي لرفع النسيان والتهيان اللذين يتيه فيهما

الحديث النقدي اليوم .

3 - I - تعريف الادب هو تحصيل حاصل . مع ذلك فان ما يعرفه هو

واقم أن « أناسا » (فئة اجتماعية) يقررون ان هذه الممارسة او تلك هي

ادب او غير ادب .

هذا مهم جدا لسببين :

I) فالادب ليس ، إذن ، قيمة كونية لا زمنية . التعريف لا يقول

ذلك ، الا أنه يتضمنه بشكل جنيني . ينبغي إذن ان نطرح على أنفسنا

سؤال : لماذا لم تخرج هذه الفئة من الأدباء بهذه الخلاصة وانما خرجت

بسواها : هي كونية الادب او رفعه الى مستوى المثال .

ب) الادب ممارسة اجتماعية تجانس (بضم التاء وكسر النون)

الناس الذين يتعاطونها : انها إذن طريقة وجود (تفكير ، تصرف) . هذا

يعنى أن كل من يتهم هذه الممارسة سيتم اقتصاؤه . وينبغي ، إذن ،

التساؤل حول هذه الاقتصاءات .

3 - 2 - الادب ، من حيث هو ممارسة اجتماعية ، هو أيضا « ثقافة » ،

تجعلنا نفكر كثيرا في « استقامة » الكلاسيكية الفرنسية .

انه يتحدد بـ :

أ) أخلاق : يقول لنا التعريف ما فيه الكفاية عنها ، واساسها

الديني والميتافيزيقي واضح (الخير / الشر) .

ب) علم جمال مثالي : (جميل / قبيح) يطرح على نفسه مسائل

المقنة بمصطلحات التأمل (الاستهلاك) .

ينبغي ، إذن ، أن ننجز حريات لهذه الاخلاق - الجمالية لكي نحسن

التحكم أكثر في الترسبات التي تهدد بالانزلاق في أحاديثنا النقدية او بكبت

أخرى استراتيجية .

مثلا : لماذا ليست هناك محاضرات في علم الجمال في الجامعة او خارج

الجامعة ؟ وحتى في المدارس التي تسمى بمدارس الفنون الجميلة يتقلص

علم الجمال في ماراتون كرونولوجي يسمى « تاريخ الفن » .

ولا اعتقد ان بمقدور ممارسة فنية ان تتقدم دون تأمل في الفن الذي ادعوه ، من جهتي ، « علم الجمال » .
 3 - 3 - ثمة ملاحظة أخيرة ، لها أهميتها وهي ان الادب لا يقتلص في بعض الاجناس الادبية . والاديب يغطس في كل الانظمة الدراسية بنفس الكثافة ، ربما باستثناء ، الانظمة الدراسية العلمية .
 والحال ان الادب اليوم يبدو مقلصا في القصة والرواية والشعر والمسرح .

هذا التقليل يبدو بديهيا ولا احد يتساءل عن لماذاه . هنا ايضا نجد نسيانا . والواقع اننا نقتال في كل نسيان وعينا التاريخي ونغذي شراسة امواتنا .
 ومن جهتي ، أحب كثيرا لو يتم التأمل في هذه الفرضيات :

(ا) ان تقليص الادب الى بضعة اجناس ادبية بعضها حديث العهد يتطلب ايضا مع تقليص في مضمون النقد .
 (ب) تقليص الادب ليس حديث العهد عندنا . فلمرات عديدة ، اقام فقهاؤنا المحرق لاجل مدنس القعسيات (ابن رشد) .

في أي نطاق لا يعيد تقليص اليوم انتاج نفس الحركات التي وجدت منذ قرون ؟ بما أننا لا نتوفر على دراسات في هذا الموضوع ، فمن المسموح لنا أن نقترحها كفرضية .

4 - خلاصات :

مما سبق ، استخلص ما يلي :
 - ثمة تمايز جوهري بين النقد الادبي الصحفي والحديث النقدي الذي عينت أعلاه بعضا من مهامه .
 الاول يكتب بسرعة ، وبذلك فهو رد فعل على قراءة . وهو ي أغلب الاحيان دعاية مع أوصد العمل المقروء . علينا بالتأني ، الذي سادعوه « قراءة نقدية » أو « شاعرية » وهو مغاير جذريا للاول : انه ليس رد فعل ، بل هو تأمل طويل ، ليس دعاية ، بل انتاج ، ليس علم جمال للجميل والتبجيل ولكنه انتشار لسير الكتابة . ليس بالنسبة لهذه الأخيرة معيار مطلق لتحديد أو حصر ما هو أدب ما هو ليس كذلك ، انه ، إذن ، حديث محدد تحديدا متصافرا من طرف عدد من القوى .

- الشاعرية التي نزيدها هي حديث « مشقف » . اذا أقنعنا جفريات نسياننا باننا في حاجة الى نظرية للتاريخ ، للمجتمع ، للايديولوجيات وللذات ، فان علينا الا ننسى أننا نعمل على جزء من اللسان ، على نمط معين من اللسان . أي أننا في حاجة الى نظرية للسان ، للادب ، للجنس ، الخ . فالحديث النقدي ، إذن حديث ملوث ، متعدد : انه حديث منحرف . واولئك الذين يعتقدون أنهم يمتاكون حديثا فريدا واحديا ما هم

الواصلين للميتافيزيقيا التقليدية . والخال أن المسألة كامنة هنا بالضبط :
هل نحن قادرون اليوم على التمسك بحديث الانحراف هذا ؟ ينبغي لسي ،
اليوم ، أن بمقدور الادب وحده ، ربما ، أن يصبح مكانا مهمشا لممارسة
منحرفة ملتذذة ، بسبب انها ليست نفعية . لكن ، ما أن يريد الحديث النقدي
أن يعيد هذه الممارسة الى صوابها لايلائها وظيفة اجتماعية وحيدة ، حتى
تصبح مهددة بالموت ونحن معها ، وذلك لانها عودة للاخلاق الحقيقية تحت
أقنعة جديدة .

تساؤلات حول الوضع النقدي بالمغرب

سميد يقطين

تطرح على الفكر المغربي المعاصر مسؤوليات جسيمة ليس من الهين تجاوزها الا بتمثلها ووضعها في محك التساؤلات المنهجية الرامية لاستكناه الواقع الثقافي في علاقته الجدلية بالواقع الاجتماعي - الاقتصادي ضمن المنظور التقدمي الهادف نظرا لمواصفات ظروف وطننا الراهنة . وهذا الطرح سيلبي ولا شك مقتضيات عديدة على كافة الاصعدة سيما والمد الرجعي يستفحل بشدة في غياب الفكر العلمي الصارم الموقف والحاد للجهة لاعتبارات خاصة . . ومن هنا يكون تبعا لهذه المعطيات التقويم الجديد لواقعنا الثقافي ضرورة ملحة وفي غاية الاهمية .

والنقد الادبي باعتبار اهميته القصوى في رصد الابداعات الفنية وفي تشكيله حلقة الوصل بين المبدع والمتلقي جدير بان تطرح حونه تساؤلات بخصوص وضعه الحالي على ضوء ملابسات ظروفنا الراهنة أملا في استكشاف المرتكزات الواهية التي يقف عليها بتمثلها وادراك معطياتها الموضوعية ادراكا قويا ينتج لنا امتلاك مسالك التجاوز على أسس عامية وواقعية درءا للركود الذي يعرفه الواقع الثقافي المغربي .

ورغم ذبوع الحديث أخيرا عن أزمة النقد الادبي بالمغرب فإننا لا نكاد نعتز على تحليل واف لمظاهر ما يسمونه أزمة ولا ما هي أسبابها القريبة أو البعيدة ، بل على العكس من ذلك فإن « شيوخ الحديث عن أزمة النقد جعل المساهمين في الحديث عنها مظهرا من مظاهر الازمة لا أفقا تجاوزيا لها (I) ، ذلك لان كل من يملك يراعة لا يصبر الا أن يعزف عليها ألحانا ناشرة او يخط بها خطوطا ودوائر غير منسجمة مستغلا بذلك « بعض » تسهيلات النشر في احدى الصحف الوطنية ليقول اللاشيء منصبا نفسه على فرس خشبية وهو يلوح بمسيف من البلاستيك متحدئا عن أزمة النقد في الادب المغربي أو العربي وحتى العالمي (؟) . . والعموميات دائما تغري بالاستطرادات والكلام غير المسؤول الذي يسبح في الضبابيات بشكل سطحي ساذج يدعو الى التقهقهة والتحسر . ولذا كان من الصعب اعطاء تقويم عام عن النقد الادبي المغربي ، ومن ثم كان

مرادنا في هذا الحديث طرح بعض التساؤلات النقدية التي بإمكانها أن تمدنا ببوصلة تلمس الواقع الأدبي أو على الأقل لتكون بداية نقاشات جدية ومسؤولة وهذا أقصى ما نتوخى .

يقول جلال العسري : « ليس عندها نقاد يكتبون ، ولكن عندها كتاب ينفقون ، فلا يوجد الناقد المتخصص في هذا الفن أو ذاك وإنما يوجد نقاد هم أصلا كتاب يقولون رأيهم في كل شيء (2) ، وهذه المقولة تحتفظ بواقعيته - نسبيا - وما يزال العديد من المثقفين يثيرونها في أحاديثهم (3) عن النقد الأدبي العربي المعاصر . ورغم ما يقال بصدد هذه النقطة فلنا جملة اعتراضات وملاحظات نجلها كالتالي :

(1) هل التخصص وحده هو الكفيل باعطاء المتخصصين في النقد رؤية وموقفا نقديين يعملون بمقتضاها على ممارسة العملية الإبداعية - النقدية ؟ أو بتعبير آخر هل كل الاساتذة المتخصصين في النقد الأدبي بكليتنا يساهمون في إثراء التجربة النقدية ببلادنا ؟ وسنعود لمعالجة هذه النقطة أثناء حديثنا عن دور الجامعة المغربية في طمس معالم الفكر النقدي .

(2) ماذا يضير النقد لو كان ممارسوه كتابا ؟ وتاريخ الآداب العربية والعالمية يمدنا بشخصيات جمعت بين الإبداع الفني والإبداع النقدي وهم أكثر من أن نحصرهم ، بل على العكس من ذلك نرى أن العمل النقدي سيكون في غاية النضج والشعور بالمسؤولية لكونه معززا بتجربة فنية تساعد على بلورة رؤية للواقع الثقافي من خلال معطياته الذاتية والموضوعية . والممارسة النقدية من هنا ستكون مبنية على أسس موقفية صارمة تكشف لنا بالإضافة الى تقويم الكتاب لتجارب غيره من المبدعين عن مواقفه وتجربته الإبداعية عينها ، ولا يقوم بهذا إلا النادرون من المبدعين الذين يعون مسؤوليتهم ووظيفتهم حق الوعي وينطلقون من ثقافة واسعة تؤهلهم لتقويم إبداعاتهم والعمل على تطويرها وتنويرها وهذا ما يفتقد إليه الكثير من أدياننا الذين يزعمون أن تجاربهم الإبداعية وحدها مقيمة بالتعبير عن نفسها وعن واقع الثقافة المغربية المعاصرة بكثير من الخجل والجبن . . .

(3) وبما أن كتابنا يخجلون من الانصاح عن هويتهم مكتفين بضبابيات إبداعاتهم التي يخفون شخصهم الرمادية وراء سحبها الدلكنة فإن المجال ما انفك مفتوحا على مصراعيه للذين راحوا يكتبون التعليقات الأدبية عن مختلف الآثار الفنية شعرا أو رواية أو مسرحا . . . الخ بمناهج يغلب عليها طابع الخطب العشوائي في شتى المناهج النقدية المعروفة بلا وازع ولا موقف محدد مما ينم عن الطابع البورجوازي الصغير المتذبذب ، وهي علاوة على ذلك تظل لسان الحال الذي يقوم بممارسة « التغطية » أثناء اللقاءات الأدبية المرتجلة التي تكشف عن نهافتها وتطفلها فهي تضع وترفع تبعا لآحوال الطقوس الذاتية المبسرة من واقع الإخوانيات والدعائيات ، كما أنها تبرهن على عجزها في ترصد

الابداعات وتقويمها وتوجيهها وجهة سليمة وقوية . . .

وجدير بنا أن نشير الى كون هذه الابداعات الفنية تتكاثر بشدة ملحوظة وهي تختلف شكلا ومضمونا وموضوعا في قيمتها الفنية ومقتضيات وظيفتها الاجتماعية . لكن ما هو موقف النقد الادبي من كل هذه الآثار المتراكمة التي تتركها السوق الادبية المغربية ؟ وعندما تثار اشكاليات عديدة حول الغموض في الشعر وبعض المجموعات القصصية والروايات ماذا يقول مبررو هذا الغموض في اللغات الادبية ، والقراءات الشعرية أو القصصية ؟ وما هي محاولاتهم لدرء هذه الهوة التي تفصل بين طرفي الابداع (المبدع / المتلقي) ؟ وما هي بالتالي مساهماتهم في مواجهة التراكمات الابداعية التي تعاني من فقر الدم التقويمي والنقدي ؟ ثم ما مدى نجاح مناظرة اتحاد كتاب المغرب حول اشكالية الثقافة المغربية المعاصرة في الندوات التي عقدت بمدينة فاس (4) حول النقد الادبي ؟ وكيف طرحت الاشكالية وما هي أخيرا الخدمات التي قدمها الاتحاد في اشارة النقاش واثرائه من خلال « نشاطاته » ؟ . . .

لسنا في حاجة الى غناء كبير للجاذبية عن هذه الاسئلة ، فالخارطة الادبية عندنا تجيب عنها بمرارة وسخط وتكشف عن زيف الاوصياء الثقافيين وعجز الابهاء المدعين عن تقديم أدنى الخدمات لواقعنا الثقافي .

نريد أن نخلص في هذا الصدد الى كلمة موجزة من خلال ما ذكرنا أن ليس لدينا الناقد المتخصص الذي بإمكانه القيام بمحاولة رصد هذه الابداعات من منظور أو آخر اللهم الا جملة أقلام نادرة جدا ، وليس عندنا الكاتب - الناقد بمفهوم العشري لاسباب متعددة ترجع في أساسها الى انعدام توفر بعض الشروط الذاتية والموضوعية عند مبدعينا الذين يرى البعض منهم أن عملته الفنية تنتهي بنشر الديوان أو المجموعة القصصية أو الرواية أو المسرحية انتهاء لا مشروطا بحيثيات خاصة لا تدخل في اطار « اختصاصه » أو « عمله الابداعي » تاركا للقاري فرصة ابداء الرأي أو الملاحظة السريعة ، وعندما تأتي ملاحظة القاري قاسية وعنيفة تدين بشدة واستخفاف مرتكزات النص الشكلية وما يكتنفه من جملة سرايبات مقنعة تحول دون التواصل بينهما جميعا ، ويشجب القاري هذه الاطروحات غير المنسجمة ، يكون رد فعل المبدع أكثر استخفافا بتعزية هذه المواقف الطفولية الى تكوّنات مسبقة عند القاري ، « المعادي » الذي يجهل خصوصيات الفن . . . ويتدخل الذي يكتب النقد بعد ذلك بين المبدع والمتلقي ليكرس بعد ذلك ما لا يتواءم ودفنية مستوى القاري بشوارد المبررات فيستكين القاري معتزفا بمعاديقه منتظرا من يمدّه بوسائل تنفيذ لاستكناه أغوار النص . . . ولكن هذه المحاولات النقدية التي يتلقفها من المحققات الثقافية أو بعض المجلات الوطنية أو غيرها لا تقي بمساعييه سيما وأن بعض المقالات تعالج الغموض بالاغمض شأن المحاولات الشكلانية التي تفرقه في العناوين الباهرة والخطوط والدوائر والرموز غير المحددة ، فتستغل فرص اللغات الادبية المفيدة جدا والتي أصبحت ترعب بعض المبدعين فتحتمد الآراء

وتتجلى الصراعات الحقيقية أو المبهينة . .

ومن هنا ظهرت الصبغة المجانية : الانتظار ! فالمبدع واخترقي « العادي » كل من جهته يظل ينتظر القاري - فوق العادة الذي يسير مخزونات النص ويكشف عن خلفياته ما دام القاري، النبين - بين العادة (كاتب النقد) يبرر ولا يحلل التحليل العلمي الذي يمثل حركة الوصل بين طرفي الابداع وينتظر بدوره ظهور انقطب أو الناقد - المهدي الذي يخلص ارض الادب المغربي من مغبة حوراتها مات القاري، والميدوع وكاتب النقد ويملاها عدلا وموضوعية بعد أن مكث بالدونية والفوق - طبيعية . فحتى ما نظل ننتظر الناقد - المنتظر ؟

دعوات فلسفية سناخطة تورط الادب المشرقي في تهمة القطرية بسبب لا تعامله مع النتاج المغربي وكأنها بذلك تصرح ضمنا - وعت هذا أم لم نعه - بعجزها عن التعريف بهذا الادب المغربي لدى القاري، المغربي بله العربي . . والكثير من المبدعين « ينتظرون » أن يكتب عنهم في الشرق العربي ليكون جواز مرور داخلي وصمام أمان . . ونطلع علينا بين الفينة والآخرى بعض البحوث بأقلام عربية عن الادب المغربي (النساج - الجندي - عطية . . .) ورغم ضآلتها فإنها لا تتعامل مع الابداعات المغربية الا تعاملأ باردا تغلب عليه سمة الاستعراضية والوصفية والتعريفية مع محاولة دغدغة بعض الوجدانات بتغزلات مجانية . ولذا لا يمكننا الاطمئنان لهذه البحوث رغم جديتها في أحيان نادرة جدا لعدم معاشيتها للابداع المغربي عن كتب وإدراكها لواقع المسائل في كنهها . . وهذه الدعوات في حد ذاتها ليست جديدة . فالمغاربة منذ القدم كانوا يتهمون اخواننا العرب في المشرق العربي بعدم اهتمامهم بالادب المغربي أو الاندلسي . ونحن نقول ان وعي الانسان العربي بهمومه المعاصرة وقضاياها تجعله أكثر اطلاعا على واقع العرب ليتحدد رؤية الانسان العربي واستراتيجيته في اطار معرفة ظروفه الراهنة واستيعابها استيعابا لا مشوبا ولا ناقصا يخدم مستقبل العرب جميعا وإن يتم ذلك بالتعاطف المزيف على مستوى تبادل الرسائل الاخوانية حول الواقع الثقافي - الاجتماعي مما يسيء بالتالي لهذا الواقع ويبطئه بميسم التضييل والتخريف .

نلاحظ من ثمة كيف أن التعامل الآحادي الرؤية مع واقعنا الادبي ، لا يقدم حديلا مجديا لتبنيه في اطار التواصل الثقافي بين المغرب والمشرق العربيين موقفا يعتمد الاخذ بالخاطر أو التجاهلية لادينا في أعرق روافده الوطنية والقومية وحين يعتمد موقفا مضادا أكثر انفتاحا فإنه يظل يقدم لنا جملة ارتسامات ارتجالية كيفما كان موقع هذا الناقد أو ذاك في المستوى التقدم الذي يحتله على صعيد النقد الادبي العربي المعاصر .

وبكلمة يظل من لا يتابع الحركة الثقافية عنونا - لسبب أو آخر - عن كتب يحشر أنفه فيما يجهله جهلا كبيرا لا يخدم الثقافة المغربية بأي خدمة، بل انه على العكس من ذلك يكرس واقعا متعفنا من حيث يريد ذلك أو يأباه .

وهذه المغالطات تؤوب أساسا كما قلنا سابقا الى عدم المعايضة لواقعنا

معايضة استكناحية لاغواره العميقة مما يجعلها بالدرجة الاولى تنعكس انعكاسا خطيرا يؤدي الى مزالق لا قرار لها وتوسم بميسم التصليلية والتحريفية على مستوى قومي اعم . . . هذا بالاضافة الى كون المناهيج المتبعة أثناء التعامل مع النتاج المغربي تقليدية لا تعبر في نهاية التحليل الا عن جهل مستميت لادبنا العربي في أقصى بلاد العرب من قبل المثقفين العرب في الشرق ، وكثير منهم عبر عن جهله وتأسفه ! ومحاولاته الرامية الى تذليل للصعاب و « الانفتاح » على الثقافة العربية في شمال افريقيا العربي . . . اذ أن هذه المناهج تقوم على اساس الاستعراضية والتعريفية مستندين في ذلك الى جملة مقالات تاريخية او تجميعية لاسماء الشعراء والقصاصين فيفرح المدعون من المبدعين فأسماؤهم تسجل في مجلات عربية واسعة الانتشار واذا تجوزت الاستعراضية والتعريفية فالى الوصفية كاسلوب عبر عن ثقافته وعن سلبيته في التعامل مع الاثر الادبي اذا انه يقوم على تتبع قصة او ديوان بعينه ومحاولة دغدغته بابرار بعض الدلالات الواضحة وتضخيمها وتحميلها أكثر مما تحتل ثم الاجهاز في النهاية عليها بحكم متهافت مبتسر (5) عن الواقع الذي افرزها .

لا أريد أن يفهم من هنا أن هناك نوعا من الشوفينية ، بل انها في حقيقة الامر دعوة ملحة لمختلف الكتاب العرب الذين يرومون الكتابة - التي لا نفرضها - عن الادب المغربي أن يعوه جيدا وأن يعضوه في اطاره الصحيح انطلاقا من زخم الصراع الدائب ، هذا بالاضافة الى كون هذه الدعوة تنتم عن ادانة مريرة للذين يجهلون ملابسات واقعنا وابداعاتنا شعرا أو قصة أو رواية . . . الخ .

نستخلص من كل ما رأينا أن الكتابات العربية لا تفي بالمراد ولا يمكنها أن تقدم مساهمات جلى في التعامل مع الادب المغربي ولا صدق يمكن أن يطمئن اليه أحد الا الذين يقومون بتلك الصرخات وتهزم تلك الدغغعات والفذلاكات البلاغية .

فما هي بعد هذه الا طلالة على أوجه الممارسات النقدية العربية التي نتعامل تعاملًا باردا ومغلوطا مع ابداعاتنا الاوجه الاخرى المغربية التي تعالish تطور الابداع المغربي وتواكبه عن كتب ؟ وقبل التعرض لهذه القضية التي سنقف عندها طويلا لابد من الحديث عن مؤشر آخر يشكل رافدا أساسيا لا تخفى اهميته في تشكيل وعي نقدي لدى طلابنا مبدعي المستقبل ، ذلك المؤشر هو دور الجامعة والاساتذة المتخصصين في بلورة هذا الوعي النقدي ودفعه الى الامام ، وبالتالي دور هؤلاء المتخصصين في النقد بصورة خاصة في اغناء التجربة النقدية عندنا .

ان انعدام مركيزات تعليمية هادفة ساهم سلبيا في تفاقم مشكل الامة والبطالة بدرجة مثيرة كما عمل في نفس الوقت على تقليص تطور الفكر المغربي

الى جانب عوامل ليست أقل درجة من الأخرى تتمثل في خلق حرية الابداع وطمس معالم كل المحاولات الهادفة الى خلق ثقافة وطنية تقدمية شأن بعض المجالات التي كانت تشكل رافدا هاما في إثراء التجربة الثقافية لا تخفى خطورتها على معالم الثقافة الرسمية التي تركز مفاهيمها بشتى وسائلها المتوفرة والتي ساهمت فيها المؤسسات التعليمية الى حد ما على قولبة الفكر وتأطيره ضمن ما لا يتنافى ومصالحها . بالإضافة الى الحصار الذي ظل مهيمنا على الحركة الابداعية الجديدة التي قادتها في الأربعينات ما كانوا يسمونه بالشعر الحر ، وهذا واضح جلي في كل المقررات المقدمة للتلميذ أو الطالب المغربي في مختلف المراحل والاسلاك .

وبالقاء نظرة على هذه البرامج سننبين بكل تأكيد غياب كل ما يمت بصلة الى الواقع الراهن وما يعرفه على مستوى الادب والفكر :

(1) في السنوات الاولى والثانية والثالثة من السلك الثاني من التعليم الثانوي - قسم الشعبة الادبية - نسجل تركيز هذه البرامج على الادب القديم في الثانية في حين تظل السنة الاولى محاولة لطرح تعاريف للادب وفنونه مع تحليل للنصوص الادبية تحليلا تقليديا ، كما أن السنة الثالثة مخصصة للادب الحديث بدءا من النهضة الثقافية مع محمد عبده والكواكبي . . . الخ مروراً بأسماء عديدة وحركات شتى تجعل التلميذ مشتت الذهن موزعه أولا بين مختلف التيارات التي عليه أن يتعرف عليها بسطحية ، ومواد أخرى لا تقل طولا عن مادة النصوص تجعل وكده القاء نظرة عليها ليؤهل للنجاح والانتقال الى الكلية . . . ولا ننسى أن هذا البرنامج بالنسبة لهذه السنة لا نجد فيه الا تجربتين من الشعر الجديد لنفاك والسياب (٩) ومن هنا يظل اهتمام الطالب المغربي مركزا على المقررات الطوية التي تقتل عنده روح الابداع والقراءة المتأنية ما دام الغرض من وراء ذلك هو جعل الطالب مسحونا بجملة معلومات وعناوين بدون تركيز ولا استيعاب كامل .

(2) وإذا أتيح للطالب الانتقال الى الكلية وسجل بقسم الادب العربي بصمة أخص فانه سيعيش نفس الانفصام ، فهو يتعرف على الادب القديم - طبعا تبعا للمنهج الذي يستعمله المدرس - ويظل بعيدا عن كل ما يمت بصلة أو بسبب الى الادب الذي يتعامل معه في الملحق الثقافي أو المجلة وبين الواقع الذي يعيش فيه وزخماته وبين قراءاته ودروسه الجامعية . . . وبالنسبة للسنوات الاولى والثانية والثالثة لا نجد شيئا اسمه الادب الحديث أو بتعبير أدق المعاصر اذ ما تزال الابداعات الجديدة تدخل حرمة الكلية باستحياء وخجل مريرين . . . ولا نجد في السنة النهائية الا جملة أسماء لشعراء خدموا التجربة الجديدة كتنويع لما حصل عليه الطالب خلال السنوات السابقة وما استوعبه من دراسات عن الادب الاموي والعباسي والاندلسي والجاهلي ؟ ناهيك عن الشعب الأخرى التي ترى في مادة « الثقافة العربية » مادة خيلة

كما يراما الكثيرون لا تدخل في نطاق « الاختصاص » ، ١٩ ، والتي لا تقوم بأي محاولة لاثارة الاهتمام بالادب الجديد الخ .

وإذا نظرنا الى النقد الادبي كمادة من مواد الشعب الادبية بالكلية عندنا فسنجد أن النقد الحديث ومدارسه المتعددة ما يزال بدوره يعرف نفس التقصص والانتزاع . ففي السلك الاول لا نكاد نعر الا على النقد العربي القديم الى القرن الثالث الهجري في السنة الثانية ، وإذا انتقلنا الى السلك الثاني فسنجد في السنة الاولى منه طرحا لاشكالية « اللفظ والمعنى » ، في النقد القديم أيضا بينما في السنة الاخيرة نسجل نفس قلة العناية والاهتمام . . هذا بينما تظل شعبة الادب الفرنسي معقلا لدراسة الادب والنقد المعاصرين الفرنسيين وما يعرفه النقد الادبي الفرنسي المعاصر من طغيان المنهج السكلافي الذي لا تخفى ابعاده وخلفياته .

وانعكاسات هذا الوضع التعليمي على ادبنا وثقافتنا لها أكثر من دلالة إذ أنها تظهر لنا بالمكثو فمن خلال تساؤلاتنا عن مساهمة متخصصينا في النقد الادبي وعن مدى تشجيعهم للبحث في نتاجنا الادبي . وسنلاحظ مدى غياب العناية بالنقد الادبي من خلال الدراسات أو البحوث الجامعية المقدمة ، إذ أن معظم هذه البحوث تتناول النقد القديم أو البلاغة القديمة أو تاريخ الادب في فترة متباعدة أو شخصية مرموقة أو مغفورة موعلة في القدم وقاما نجد دراسة عن الادب المغربي الحديث بله المعاصر إذا استثنينا دراسة السولامي عن الشعر الوطني في عهد الحماية وبحث المنيعي عن المسرح المغربي من الدراسات المنشورة (6) . ان هذه الدراسات قميئة فعلا بالاهتمام لكنها لسوء الحظ تظل نادرة جدا بالمقارنة مع البحوث الاخرى الذي تظل حبيسة التحقيقات أو ما شابه ذلك من الدراسات المغرقة في اكاديميتها .

ونحن إذ نشير الى هذا فاننا لا نطعن في قيمة هذه الرسائل والبحوث الجامعية ولكننا ونحن بصدد طرح السؤال عن النقد الادبي المغربي المعاصر نلفت النظر الى غياب الاهتمام به في ضمن ما يمكن أن يدخل في نطاق المساهمة فيه عن جدارة وجهد .

وماذا يأتي بعد هذه الشهادات الجامعية نؤكد هنا بالحاح وأسى أن منصفينا يجعلون وكدهم الحصول على ما يؤهلهم لمزاولة عمل معين ولا نهمهم بعد ذلك الثقافة ولا طرح السؤال حولها ولا المساهمة في دفعها الى الامام ، وبمجرد الوصول الى ما كانوا يطمحون اليه يخلون الى صمت مخيف ونأمل أن يكون وراء هذا الصمت تمخض عن أعمال أكثر جدية تنفيذ منها ونستفيد !

وبمنائي عن هذه البحوث فاننا لا نرى لهؤلاء الجامعيين مبادرات كتابية في النقد أو الابداع الفني وان كانوا قبلنا من المأمول فيهم أن يكونوا وجها من أوجه الادب المغربي المعاصر بينما لا يكتفي البعض منهم ببعض المقدمات

التي يدبجها لرواج بعض القصص القصيرة او الدواوين أو ما شابه ذلك .

وإذا تركنا البحوث والدراسات الجامعية وأردنا ان نقوم باستقراء قائمة الدراسات المقدمة لنيل الاجازة لدى طلاب السلك الثاني فاننا سنلاحظ انها تولى اهتماما متزايدا بالادب المغربي او العربي المعاصرين وهي رغم ندرتها وكونها تختلف بين الجودة والرداءة والعمق والسطحية فانها تظل رافدا هاما في تقييم واقعنا الادبي . . . ولكن هذه البحوث لا تتاح لها فرصة الظهور والانتشار على اوسع مستوى كي تناقش مناقشة تفيد اكثر في وضع لبنات حوار هادف وبناء حول ادبنا المعاصر لكونها تظل رهينة رفوف خزانة الجامعة ومن ثمة لا يمكنها ان تقوم بدور رئيسي في التعريف بالنتاج الادبي المغربي المعاصر وطرح السؤال الجاد حوله .

نستنتج من كل ما ذكرنا ان هناك سمات تطفو على سطح الاحداث لتقدم لنا مختلف الرؤى السلبية التي تقف خجولة ازاء وضعنا الثقافي الراهن وتكشف لنا في نهاية التحليل ان هذه الازمة التي كثر الحديث عنها باستمرار هي في الواقع لا تنفصل عن الواقع الاجتماعي - الاقتصادي الذي يحددها ولكن هذه الازمة مجسدة في انعدام مواقف ثابتة ومبادرات علمية من قبل مثقفينا لمعالجتها وطرح الاسئلة حول واقعنا الثقافي في ارتباطه بالبنية التحتية جعلها اكثر استفحالا وترديا . . وهي بالتالي اداة وتعبير عن تهافت بعض المثقفين الذين ينصبون انفسهم اوصياء عن الثقافة الوطنية وكتبة مشلولين معبرين عن عجزهم عن تمثيل حقائق الامور ، وأصوات تنشط محبوكة في الرفع والوضع والنفخ المجاني من جهة واغلاق الباب عن كل من يروم دخوله بجد وشعور بالمسؤولية من جهة اخرى .

لكن الخارطة الادبية عندنا رغم السمات المجانية التي عملنا على ابرازها فانها لا تقدم محاولات نقدية تتوزعها الملحقات الثقافية والمجلات الوطنية . .

علم اجتماع الادب : نظامه الاساسي ومشاكله المنهجية

لوسيان غولدمان

1 - بدأ الحديث عندنا مؤخرا ، وخاصة في الدراسات النقدية الصحفية والاكاديمية ، عن لوسيان غولدمان وعن المنهج البنوي التكويني . ويمكن اعتبار هذه البداية ذات دلالة ايجابية ، لان التوجه نحو غولدمان ، وفتح النقاش حول منهجه وتطبيقه على النص الادبي المغربي يعتبر شيئا جديدا حقا في حياتنا الثقافية .

ونحن هنا - بمناسبة هذا الملف الخاص بالنقد - بدلا من السقوط في تكرار ما قام به الآخرون، بدلا من ادعاء استيعاب المنهج البنوي التكويني بكل ما يطرحه من ابعاد معرفية وتاريخية وتطبيقية ، فضلنا نقل نص من أهم نصوص غولدمان الى العربية ، وهو في رأينا اصح اسلوب للتعامل مرحليا مع هذا المفكر الفيلسوف الناقد ، الذي صارع الشكالية بضراوة الى جانب العقلانية والتجريبية ، ويتعرض منهجه الان لنوع من المسح ، يساهم فيه حتى بعض النقاد التتخمينيين بالمغرب وبقية الاقطار العربية تحت غطاء التجديد والتجاوز .

2 - من بين النصوص المختلفة والمتعددة التي كتبها غولدمان ارتأينا ترجمة النص التالي ، الذي نعتقد جديرا بالترجمة قبل غيره لاسباب عدة منها انه يعرض بشكل متكامل ومنظم جل مبادئ المنهج البنوي التكويني في العلوم الانسانية - الذي سعى لتشييده غولدمان . . ومنها أنه كتب استنادا الى عمل تطبيقي - يكاد يكون أهم اعمال غولدمان على الاطلاق - وهو أطروحة « الاله المختفي » (التي سعى فيها للكشف عن البنيات الدالة المنتظمة لفكر كل من باسكال وراسين) .

3 - لا ننفي أن صعوبات قد اعترضتنا ، أيضا ، أثناء

نقل النص الى العربية . فهناك ، مثلا ، التمايز القائم بين البيئة الثقافية المكتوب لها النص في الاصل وبين البيئة الثقافية المنقول اليها ، والذي يتجلى - داخل النص - في الاكتفاء - حين الاستشهاد على صحة بعض المبادئ النظرية العامة للمنهج الجديد - بالاشارة المقتضبة الى اسماء ونصوص أدبية يكاد يكون معظمها مجهولا بالنسبة للقارئ العربي ، في حين انها ليست كذلك بالنسبة للقارئ الاوروبي - او الفرنسي على الاقل - الذي دخلت في تراثه الفكري وأضحت من مقومات شخصيته الحضارية الحالية . ثم هناك أيضا صعوبة أخرى تتجلى في ان اغلب المصطلحات الاساسية الواردة في النص جديدة ولم تحت بعد مقابلات دقيقة لها ، بالعربية ، وواسعة الاستعمال ، أو ان مقابلاتها الموجودة قديمة ولا تؤدي قط المعنى المطلوب .

تغلبا على الصعوبة الاولى ، أضفنا بعض الهوامش التعريفية التي بدا لنا أن لا غنى عنها لفهم النص . تاركين البعض الآخر لاجتهاد القارئ وبحته الخاص .

وتغلبا على الثانية الحقنا بالنص معجما صغيرا لاهم المصطلحات المستعملة . وهو معجم لا نعتبره نهائيا ولا كاملا ، وانما هو مجرد اقتراح لمصطلحات بحث لنا أكثر قدرة على نقل روح المصطلحات الفرنسية الى العربية .

4 - نرجو ان نتمكن مستقبلا من تقديم نصوص أخرى لهذا الفيلسوف الناقد ، بالإضافة الى تطبيقات في المجالين الفلسفي والادبي يقوم بها مثقفون عرب ، بالغرب والمشرق . فاهتمامنا بغولدمان لا يمكن ان يكون مؤقتا ولا سريعا ، وانما هو علامة مرحلة نقدية ما زلنا لم نخطها بعد .

لقد أتاح علم الاجتماع البنيوي التكويني للثقافة الفرصة لظهور مجموعة من الاعمال المتميزة بعدد من الصفات على رأسها أن أصحابها ، وهم يسعون الى اقامة منهج اجرائي لاجل الدراسة الوضعية للوقائع البشرية ، وخاصة منها الابداع الثقافي ، وجدوا أنفسهم مرغمين على اللجوء الى تأمل فلسفي يمكن نعتة ، بصورة عامة ، بالجدلية .

وينجم عن ذلك أنه بإمكاننا عرض هذا الموقف كمجهود من البحث الوضعي قام بدمج مجموعة من التأملات ذات الطابع الفلسفي ، كما يمكن عرضه ، على العكس من ذلك ، كموقف فلسفي يهتم ، في المقام الاول ،

بالبحث الوضعي، وتوصل الى انشاء الاساس المناهجي (الميتودولوجي)
لمجموعة بأكملها من البحوث العينية .

وبما أنه سبق لنا أن اخترنا من بين طريقتي العرض هاتين ، ولاكثر
من مرة ، أولاهما ، فسنحاول اليوم اعتماد الثانية . ويجدر بنا هنا أن
نبشیر ، ومنذ البداية - دون كبير أمل بخصوص فائدة هذا التحذير ، وذلك
لأن الاحكام القبلية راسخة الجذور - الى أن الملاحظات العامة التي سنذكر
بها ليست ذات غاية تأملية ، وانما هي ملاحظات صيغت فقط في نطاق ما هي
اساسية للبحث الوضعي .

ان أولى الاثباتات العامة التي يستند اليها الفكر البنوي التكويني
هي تلك القائلة بأن كل تفكير في العلوم الانسانية انما يتم من داخل
المجتمع لا من خارجه ، وبانه جزء - بهذه الاهمية أو تلك ، حسب الاحوال ،
طبعاً - من الحياة الفكرية لهذا المجتمع ، وبذلك فهو - من خلال هذا الاخير -
جزء من الحياة الاجتماعية الكلية . وعلاوة على ذلك ، فان مجرد تطور الفكر -
في نطاق كونه جزءاً من الحياة الاجتماعية - يحول (بضم الياء وكسر وتشديد
الواو) ، بهذه الدرجة أو تلك ، وتبعاً لاهميته وفعاليتها ، هذه الحياة
الاجتماعية نفسها .

وبذلك فان ذات الفكر في العلوم الانسانية تجد نفسها ، جزئياً على
الاقل ومع عدد معين من الوسائط ، جزءاً من الموضوع الذي تدرسه .
كما أن هذا الفكر لا يشكل ، من جهة أخرى ، بداية مطلقة ، وانما
تنظمه ، الى حد كبير ، مقولات المجتمع الذي يدرسه أو مقولات مجتمع
متفرع عنه : بمعنى أن الموضوع المدروس هو عنصر مكون (بتشديد وكسر
الواو) - بل واحد أهم العناصر المكونة - لبنية فكير الباحث أو الباحثين .

لقد لخص ميغل كل ذلك في صيغة وجيزة ولامعة : « هوية ذات الفكر
وموضوعه ، ، وهي صيغة لم نقم بغير التلطيف من طابعها الجذري - الناجم
عن مثالية ميغل التي تعود كل حقيقة ، بالنسبة لها ، الى الروح - معوضين
لها بصيغة أكثر مطابقة لموقفنا المادي الجدلي - الذي يرى في الفكر وجهاً
مهماً ، الا أنه وجه واحد فقط من أوجه الواقع - وذلك بحديثنا عن الهوية
الجزئية للذات بموضوع البحث ، وهي هوية تصدق لا على كل معرفة .
وانما هي كذلك فقط بالنسبة للعلوم الانسانية .

مع ذلك ، وكيفما كان الحال بالنسبة لهذا الاختلاف بين الصيغتين ،
فان كليهما تقودان الى التاكيد على أن العلوم الانسانية ليس لها أن تحصل
على طابع موضوعي في مثل موضوعية العلوم الطبيعية ، وعلى أن تدخل
القيم الخاصة ببعض الفئات الاجتماعية في بنية الفكر النظري قد أضحت
اليوم عاماً ولم يعد ممكناً تجنبه .

وبقولنا هذا فنحن لا نعني مطلقاً أن هذه العلوم لا تستطيع ، مبدئياً ،

الوصول الى دقة مماثلة لدقة العلوم الطبيعية ، وانما نعني فقط ان هذه الدقة ستكون مغايرة لتلك ، كما سيكون عليها ادماج تدخل بعض التقويمات التي يستحيل اقصاؤها .

والفكرة الاساسية الثانية لكل علم اجتماع جدلي وتكويني هي ان الوقائع البشرية اجوبة لذات فردية او جماعية ، تشكل في جملتها محاولة لتعديل وضع معين نحو اتجاه ملائم لطموحاته . وهذا يستتبع ان كل ساوك ، اذن كل حدث بشري ، يمتلك طابعا ذا دلالة ، لا يكون واضحا فوما وانما ينبغي على الباحث الكشف عنه من خلال عمله .

ومن الممكن ايضا صياغة نفس الفكرة بطرق متعددة ، كان نقول مثلا ان كل سلوك بشري (وحتى حيواني على الارجح) هو دائما في سعي لتعديل وضع تحس به الذات انعداما لتوازن ، وذلك نحو اقامة التوازن ، او ان نقول ان كل سلوك بشري ، وكل سلوك حيواني على الارجح ، يمكن ترجمته بواسطة الباحث الى ألفاظ تدور حول وجود مشكلة عمالية ووجود سعي الى حلها .

انطلاقا من هذين المبدئين ، ينادي التصور البنوي والتكويني بتحويل جذري لمناهج علم الاجتماع والادب ، وهو تحويل كان جورج لوكاتش ، بلا منازع ، أول دعاة . لقد استندت كل الاعمال السابقة عليه - وأغلب الاعمال الجامعية منذ ذلك الحين - ولا زالت تستند ، في هذا الاتجاه ، على مضمون الاعمال الادبية والعلاقة بين هذا المضمون ومضمون الوعي الجمعي ، اي مضمون طرق التفكير والسلوك التي يقوم بها الناس في حياتهم اليومية . ومن هذا المنظور تصل بطبيعة الحال الى النتيجة القائلة بان هذه العلاقات تصبح أوفر عددا ، وعلم اجتماع الادب أكثر فاعلية ، كلما أبان صاحب الكتابات المدروسة عن نقص الخيال البدع لديه ، واكتفى برواية تجاربه مدخلا عليها أقل عدد ممكن من التغييرات . نضيف الى ذلك ان على هذا النمط من الدراسات ، وبفعل منهجه ذاته ، أن يكسر وحدة العمل وهو يهتم منه ، خاصة ، بما هو فقط مجرد اعادة انتاج للواقع التجريبي والحياة اليومية . وباختصار ، فان علم الاجتماع هذا يتضح أكثر خصوبة كلما كانت الاعمال المدروسة أكثر تواضعا . وفضلا عن ذلك فانه يبحث في هذه الاعمال عن الوثيقة أكثر مما يبحث عن الادب .

ولا مجال للاستغراب ، والحالة هذه ، من ملاحظة أن الغالبية العظمى من المهتمين بالادب يعتبرون هذا النوع من الأبحاث ، في أحسن الاحوال مجرد أعمال مساعدة بهذا القدر من الفائدة أو ذاك ، وذلك حين لا يرفضونها في جملتها .

ان علم الاجتماع البنوي التكويني ينطلق ، بالمقابل ، من مقدمات ليست فقط مغايرة لتلك ، بل ومعارضة لها ، نحب أن نشير هنا الى خمس

من بين أهمها :

(أ) العلاقة الجهرية بين الحياة الاجتماعية والابداع الادبي لا تهم مضمون هذين القطاعين من الواقع البشري ، ولكنها تهم فقط البنى الذهنية ، وهي ما يمكن تسميته بالمقولات التي تنظم في وقت واحد الوعي التجريبي لفئة اجتماعية معينة والكون التخيلي الذي يبدهه الكاتب .

(ب) تجربة الفرد الواحد هي تجربة أكثر ايجازا وأكثر تقلصا من أن تقدر على خلق بنية ذهنية من هذا النوع ، ولا يمكن لهذه الاخيرة أن تنتج الا عن النشاط المشترك لعدد مهم من الافراد الموجودين في وضعية متماثلة ، أي من الافراد الذين يشكلون فئة اجتماعية ذات امتياز والذين عاشوا لوقت طويل وبطريقة مكثفة مجموعة من المشاكل وجدوا في البحث عن حل ذي دلالة لها . بمعنى أن البنى الذهنية أو - لكي نستعمل مصطلحا أكثر تجريدا - البنى المقولاتية ذات الدلالة ليست ظواهر فردية ، وإنما هي ظواهر اجتماعية .

(ج) العلاقة المشار اليها بين بنية الوعي الخاص بفئة اجتماعية ما والبنية التي تنظم كون العمل الادبي تكون ، في أكثر الاحوال ملائمة للباحث متماثلة تماثلا دقيقا بهذا القدر أو ذاك ، الا أنها غالبا ما تشكل أيضا مجرد علاقة ذات دلالة .

لذلك فمن الممكن أن يحصل ، من هذا المنظور - وهذا يحصل في أغلب الاحيان - أن تكون مضامين متنافرة تماما ، بل ومتعارضة متماثلة بنيويا أو توجد في صلة وظيفية على صعيد البنى المقولاتية .
مكذا يمكن لكون تخيلي ، غريب عن العالم التجريبي تماما في الظاهر ، كخرافات الجن مثلا ، أن يكون مماثلا تماما ، في بنيته ، لتجربة فئة اجتماعية بعينها أو ، على الأقل ، مرتبطا بها بطريقة ذات دلالة . ولم يعد ثمة أي تناقض بين وجود علاقة وثيقة للابداع الادبي بالواقع الاجتماعي والتاريخي وبين أكثر الخيالات البدعة قوة .

(د) إذا انطلقنا من هذا المنظور فسيصبح بمقدورنا لا أن ندرس قمم الابداع الادبي مثلما ندرس الاعمال المتوسطة فحسب ، وإنما سنتكشف الاولى ، خاصة ، على أنها ممكنة التناول من طرف البحث الوضعي ، ومن جهة أخرى ، فإن البنى المقولاتية التي يستند اليها هذا النوع من علم اجتماع الادب هي ، على وجه التحديد ، ما يمنح للعمل الادبي وحدته ، أي ما يمنحه أحد العناصر الأساسية المكونة لطابعه الجمالي النوعي ، وفي الحالة التي تهتمنا ، أحد العناصر المكونة لصفته الادبية الخالصة .

(هـ) البنى المقولاتية ، التي تنتظم الوعي الجمعي والتي يتم نقشها إلى الكون التخيلي البدع من طرف الفنان ، ليست واعية وليست لا واعية بالمعنى الفرويدي للكلمة ، ذلك المعنى الذي يفترض كبتها ما ، ولكنها سيوررات

غير واعية مماثلة ، من بعض الجوانب ، لتلك التي تنتظم عمل البنى العضلية أو العصبية وتحدد الطابع الخاص لحركاتنا وإيماءاتنا ، دون أن تكون بسبب ذلك لا مكبوتة ولا غير واعية .

لهذا السبب فإن الكشف عن هذه البنى ، في أغلب الأحيان ، وفهم النتائج الأدبي ضمن ذلك ، هو أمر يتعذر بلوغه على الدراسة الأدبية المحايدة ، وعلى الدراسة المتجهة نحو النيات الواعية للكاتب أو نحو علم نفس الأعماق ، ولا يمكن أن يبلغه سوى بحث من النمط البنيوي والسوسولوجي .

وتتجم عن هذه الإثباتات ، والحالة هذه ، نقائج مناهجية (ميتودولوجية) في غاية الأهمية . فهي تعني أن على الدراسة الوضعية في العلوم الإنسانية أن تبدأ دائما بالسعي إلى **تقطيع الموضوع** الذي تدرسه إلى حد يتبدى معه هذا الموضوع كمجموعة من التصرفات ذات الدلالة ، مجموعة بمقدور بنيتها أن تحيط بأغلب الأوجه التجريبية الجزئية التي تعرضها للباحث .

وهذا يعني ، بخصوص علم اجتماع الأدب ، أن على الباحث - لكي يفهم العمل الذي هو بصدد دراسته - أن يتقيد ، في المقام الأول ، بالبحث عن البنية التي تكاد تشمل **كلية النص** ، وذلك استنادا إلى قاعدة أساسية - نادرا ما يحترمها المختصون في الأدب ، للأسف - وهي أن على الباحث أن يحيط بمجمل النص وأن لا يضيف إليه أي شيء ، وأن عليه تفسير تكوينه محاولا إظهار كيف ، وإلى أي حد ، يمتلك تكون (بتشديد وكسر الواو) البنية المكشوف عنه في العمل الأدبي طابعا وظيفيا ، أي يشكل سلوكا ذا دلالة بالنسبة لذات فردية أو جماعية في وضعية معينة .

إن هذه الطريقة في طرح المسألة تستتبع عددا كبيرا من النتائج التي نعمل ، بعمق ، المناهج التقليدية في دراسة الوقائع الاجتماعية ، والأدبية بصورة خاصة . لنذكر هنا بعضا من أهمها :

(I) عدم إيلاء أهمية خاصة ، في فهم العمل ، للنيات الواعية للأفراد . وللنيات الواعية لكتاب الأعمال الأدبية حين يتعلق الأمر بهذه الأعمال . فالوعي لا يشكل ، في واقع الأمر ، سوى عنصر جزئي للسلوك البشري ، وهو يمتلك ، في أغلب الأحيان ، مضمونا غير مطابق للطبيعة الموضوعية لهذا السلوك .

وعلى العكس من أطروحات عدد معين من الفلاسفة ، أمثال ديكارت أو سارتر ، فإن الدلالة لا تظهر مع الوعي ولا تتوحد به . فالقطة التي تطارد فأرا لها سلوك ذو دلالة واضحة تماما ، وذلك دون أن يكون ثمة بالضرورة ، وحتى على وجه الترجيح ، وعي ، وإن أوليا (I) .

ودون شك ، فإنه حين ظهر الإنسان على السلم الأحيائي (البيولوجي) وظهرت معه الوظيفة الرمزية والفكر ، أصبح السلوك أعقد من السابق بما

لا يقارن ، وأضحت مصادر المشاكل ، والنزاعات والمصاعب ، وحتى امكانيات حلها ، أوفر عددا وأكثر تشابكا ، الا انه ليس ثمة ما يشير الى ان الوعي يشمل ، دائما او حتى في بعض الاحيان ، مجمل الذلّة الموضوعية للسلوك . أما بخصوص الكاتب ، فيمكن التعبير عن ذلك بصورة أبسط بكثير : اذ يحدث في أغلب الاحيان ان انشغال الكاتب بالوحدة الجمالية يقوده الى كتابة عمل تشكل بنيته الشاملة ، حين يترجمها النقد الى لغة مفهومية ، رؤية مغايرة ، بل ومعارضة ، لفكره وللمعتقداته وللنوايا التي كانت تحركه حين حرر هذا العمل .

لهذا فان على علم اجتماع الادب (والنقد بوجه عام) ان يعامل النوايا الواعية للكاتب على أنها مجرد علامة من بين علامات عديدة أخرى ، وعلى أنها نوع من التأمل في العمل الادبي ، لا يحمل اليه سوى بعض الاقتراحات مثله في ذلك مثل أي مؤلف نقدي آخر ، ثم ان عليه ان يصدر حكمه على ضوء النص دون ان يعطيه أدنى امتياز .

(2) عدم المبالغة في تقدير أهمية الفرد حين القيام بالتفسير الذي هو ، قبل كل شيء ، البحث عن الذات الفردية أو الجماعية التي اتخذت البنية الذهنية المنتظمة للعمل الادبي بفضلها طابعا وظيفيا وذا دلالة .

فالعامل الادبي يكاد يمتلك دائما ، دون شك ، وظيفة فردية ذات دلالة بالنسبة لكاتبه ، الا ان هذه الوظيفة الفردية هي - كما سنرى - في أغلب الاحيان غير مرتبطة ، او مرتبطة قليلا جدا ، بالبنية الذهنية التي تنتظم الطابع الادبي الخالص للعمل ، ثم هي لا تخلقها مطلقا على أي حال .

ان كتابة المسرحيات تكتسب ، دون شك ، بالنسبة للفرد راسين - او لنحدد فنقول ان المسرحيات التي كتبها هو نفسه تكتسب - دلالة ما ، وذلك انطلاقا من شبابه الذي قضاه في بورس روايال ، ومن علاقاته اللاحقة مع رجال المسرح ومع البلاط ، ومن علاقاته مع الجماعة الجانسينية وفكرها ، ثم انطلاقا من الوقائع العديدة التي شهدتها حياته والمعروفة عندها بهذا القدر أو ذاك . الا ان وجود الرؤية المأساوية كان ، قبل ذلك ، من المعطيات المكونة للاوضاع التي توصل راسين انطلاقا منها الى تحرير مسرحياته ، في حين ان اعداد هذه الرؤية من طرف ايديولوجيي الجماعة الجانسينية لبور روايال وسان سيران قد تم كرد وظيفي ذي دلالة للنباله المثقفة على وضع تاريخي محدد . ولم يطرح ، لاحقا ، على راسين ، ذلك العدد المعين من المشاكل العملية والمعنوية التي أفضت به الى ابداع نتاج أدبي تبنيته رؤية مأساوية مدفوعة الى درجة قصوى من التماسك - لم يطرح عليه ذلك الا بالنسبة الى هذه الجماعة والى ايديولوجيتها الناجزة بهذا القدر أو ذاك .

(3) واقع ان ما ندرج على تسميته بـ « التأثيرات » لا يمتلك أية

قيمة تفسيرية ويشكل ، على الأكثر ، معطى ومشكلة على الباحث تفسيرها

ثمّة في كل لحظة عدد مهم من التأثيرات القابلة لان تمارس فعلها على كاتب ما ، وما ينبغي تفسيره هو لماذا لا يمارس منها اثره حقا سوى عدد قليل ، او سوى واحد فقط ، ثم لماذا يتم تلقي الاعمال التي مارست ذلك التأثير بعدد من التحرفات ، وبالتحديد منها تلك التحرفات الخصوصية ، في عقل الشخص الذي خضع لها ، والحال ان الجواب عن هذين السؤالين يقع في جهة نتائج الكاتب المردوس وليس - كما يعتقد عادة - في جهة النتاج الذي يفترض انه مارس عليه تأثيره .

ونختصر فنقول ان الفهم مسألة تتعلق بالتماسك الباطني للنص وهو يفترض ان نتناول النص حرفيا ، كل النص ولا شيء سوى النص ، وأن نبحث داخله عن بنية شاملة ذات دلالة ، أما التفسير فمسألة تتعلق بالبحث في الذات الفردية او الجماعية (ونظن ان الامر يتعلق دائما ، بخصوص النتاج الثقافي ، وللاسباب التي اشرنا اليها اعلاه (2) ، بذات جماعية) التي تمتلك البنية الذهنية المنتظمة للنتاج الادبي بالنسبة اليها طابعا وظيفيا لاجل هذا السبب ذاته ، ذا دلالة .

وننصف الى ذلك - فيما يتعلق بالقوانين الخاصة بالتفسير والتاويل - ان ثمة شيئين يظهران لنا من الاهمية بمكان قد تم الكشف عنهما بواسطة اعمال علم الاجتماع البنوي التكويني ومجابهتها للاعمال التحليلية النفسية :

(1) ان النظام الاساسي لطريقتي البحث هاتين ليس واحدا في كلا النظورين .

وذلك لانه يستحيل فصل التاويل عن التفسير حين يتعلق الامر بالليبيدو ، ليس خلال فترة البحث فقط ، بل وحتى بعد اتمامها ، في حين أن هذا الفصل ممكن في التحليل السوسولوجي ، فليس ثمة تاويل محايث لحلم معنوه ما أو لهذيانه (3) ، وذلك لسبب واحد ، على الأرجح ، هو ان الوعي لا يمتلك ولو استقلالا ذاتيا نسبيا على صعيد الليبيدو ، أي على صعيد السلوك ذي الذات الفردية ، الوجه مباشرة نحو امتلاك الموضوع . وعلى العكس من ذلك فانه حين تكون الذات مفارقة للافراد يأخذ الوعي اهمية اكبر من ذلك بكثير - فليس هناك تقسيم للعمل ، وليس ثمة ، انطلاقا من ذلك ، نشاط ممكن دون اتصالات واعية بين الافراد المشكلين للذات - ويسعى الى انشاء بنية ذات دلالة .

ويشترك علم الاجتماع التكويني مع التحليل النفسي في ثلاثة عناصر على الاقل هلسي :

(ا) التاكيد على أن كل سلوك بشري يشكل جزءا على الاقل من بنية واحدة ذات دلالة .

(ب) أنه لاجل فهم هذا السلوك ينبغي إدراجه في هذه البنية التي ينبغي على الباحث الكشف عنها .

(ج) التأكيد على أن هذه البنية لا يمكن فهمها حقا إلا إذا أحيط بها في تكوينها ، الفردي أو التاريخي على التوالي .

وكتلخيص نقول إن التحليل النفسي ، مثله في ذلك مثل علم الاجتماع الذي نفاذي به ، هو بنيوية تكوينية .

وسيقوم الاعتراض هنا ، قبل كل شيء ، على نقطة أولى وهي أن التحليل النفسي يحاول تقليص كل السلوك البشري الى ذات فردية وإلى صيغة ، ظاهرة أو مصعدة ، من صيغ الرغبة في الموضوع . في حين أن علم الاجتماع التكويني يفصل أنماط السلوك اللبيفية التي يدرسها التحليل النفسي عن أنماط السلوك ذات الطابع التاريخي (والإبداع الثقافي جزء منها) التي تمتلك ذاتا مفارقة للأفراد والتي لا تستطيع التوجه نحو الموضوع إلا بتوسط انجذاب نحو التماسك . وينجم عن ذلك أنه حتى وإن كان كل سلوك بشري يندرج في ذات الوقت تحت بنية لبيفية وبنية تاريخية ، فإنه لا يمتلك دلالة واحدة في الحالتين ، وأن تقطيع الموضوع ليس موحدا بدوره . فبمقدور بعض العناصر المتنامية الى عمل فني أو الى كتابة أدبية (ولكن ليس العمل أو الكتابة في جملةهما) أن تندرج تحت بنية لبيفية ، الشيء الذي سيمكن المحللين النفسيين من فهمها وتفسيرها حين يربطونها بلا وعي الفرد . إلا أن الدلالات المكشوف عنها في هذه الحالة سيكون لها نظام أساسي من نفس طبيعة النظام المهيمن على كل رسم وكل كتابة ينتجها معتوه ما . زد على ذلك أن نفس هذه الأعمال الأدبية أو الفنية ، المندرجة تحت بنية تاريخية ، ستشكل بنى نسبية تكاد تكون متماسكة وموحدة (بتشديد وكسر الحاء) ، متممة بقدر كبير من الاستقلال الذاتي النسبي ، وهما يمكن أحد أهم العناصر المكونة لقيمتها الأدبية الخالصة أو الفنية الخالصة .

والواقع أن كل سلوك بشري وكل تظاهرة من التظاهرات البشرية هما وعلى درجات مختلفة ، مزيجان من الدلالات المتنامية الى هذا النظام الأساسي وذلك . فإذا كان الأشباع اللبيدي مهيمننا الى حد يكاد يدمر معه التماسك المستقل للعمل ، وجدنا أنفسنا أمام عمل معتوه ، أما إذا اندرج الأشباع ، على العكس من ذلك ، في التماسك المستقل ، دون أن يمس به شيء تقريبا ، فإننا نصبح أمام تحفة فنية ، هذا مع العلم بأن أغلب التظاهرات البشرية تتموضع في مكان ما بين هذين الطرفين .

(2) إن الفهم والتفسير ، رغم النقاشات الموسعة التي دارت خاصة في الجامعة الألمانية حول طريقتي البحث هاتين ليسا متعارضين مطلقا بل وليس يختلف أحدهما عن الآخر .

وينبغي علينا أولا ، بخصوص هذه النقطة ، أن ننحي جانبا كل الأدبيات

الرومانسية العريضة حول المشاركة الوجدانية و « معرفة الغير » ، والتوحد الضروريين لأجل فهم عمل أدبي ما . أن الفهم يبدو بالنسبة لنا طريقة ذهنية قطعا ، تكمن في الوصف ، الدقيق ما أمكن لبنية ذات دلالة . ومن البديهي أن يكون ، مثله في ذلك مثل أية طريقة ذهنية ، مدعما بالاهتمام المباشر الذي يوليه الباحث لموضوعه ، أي بالتعاطف أو النفور ، أم ، على

العكس من ذلك ، بالامبالاة التي يدفعه إليها موضوع بحثه . إلا أن النفور هو ، من جهة ، عامل مساعد على الفهم مثله في ذلك مثل التعاطف (وما من أحد فهم وحدد الجانسينية سوى مضطهدها (بفتح الهاء) بصياغتهم لـ « المقترحات الخمسة » الشهيرة التي هي تحديد دقيق للرؤية المساوية) ، ويمكن لكثير من العوامل الأخرى ، من جهة ثانية ، أن تكون مساعدة أو غير مساعدة للبحث ، مثل الحالة النفسية الجيدة أو الصحة الجيدة ، أو على العكس من ذلك ، مثل وضعية كاربة أو ألم أسنان . وكل هذا لا علاقة له بالمنطق أو الاستيمولوجيا .

ومع ذلك ينبغي أن نذهب إلى أبعد من هذه النقطة فنقول أن الفهم

والتفسير ليسا طريقتين ذهنيتين مختلفتين ، وإنما هما طريقة واحدة محالة إلى أحداثيتين مختلفتين . وقد سبق وقلنا أن الفهم هو الكشف عن بنية دالة محايطة للموضوع الخروس ، في الوضع المحدد . وفي هذا العمل الأدبي أو ذاك . أما التفسير فليس سوى إدراج هذه البنية ، من حيث هي عنصر مكون (بتشديد وكسر الواو) ووظيفي ، في بنية شاملة مباشرة ، لا يسبرها الباحث ، مع ذلك ، بطريقة مفصلة ، وإنما فقط بالقدر الضروري لجعل تكوين العمل الذي يدرسه مفهوما . ويكفي هنا أن نأخذ البنية الشاملة موضوعا للدرس حتى يصبح فهما ما كان مجرد تفسير وحتى يجد البحث التفسيري نفسه مرغما على الاستناد إلى بنية جديدة أكثر اتساعا . وعلى سبيل المثل نذكر كيف أن فهم الخواطر أو مآسي راسين هو نفسه الكشف عن الرؤية المساوية المكونة للبنية الدالة المنتظمة لكل من هذه الأعمال في جملته ، في حين أن فهم بنية الجانسينية المتطرفة هو نفسه تفسير لتكوين الأفكار والمآسي الراسينية ، وعلى نفس النحو نذكر كيف أن فهم الجانسينية هو تفسير لتكوين الجانسينية المتطرفة ، وأن فهم تاريخ النبالة المتقنة للقرن السابع عشر ، هو ذاته تفسير لتكوين الجانسينية ، كما أن فهم العلاقات الطبقية في المجتمع الفرنسي للقرن السابع عشر ، هو تفسير لتطور النبالة المتقنة ، وهكذا .

وينجم عن ذلك ، من بين ما ينجم ، أن على كل بحث وضعي في العلوم الإنسانية أن يتموضع على مستويين مختلفين : مستوى الموضوع الخروس ومستوى البنية الشاملة المباشرة ، ويمكن الفرق بين المستويين من البحث ، خاصة ، في درجة التقدم التي يصل إليها البحث على

كل من الصعيديين .
 وفعلًا ، فليس لنا أن نعتبر دراسة موضوع ما كافية (سواء أكان هذا الموضوع نصًا أم واقعا اجتماعيا ، الخ . .) إلا إذا كشفنا فيه عن بنية تجعلنا مظهرين بالقدر الكافي على عدد مهم من المعطيات التجريبية ، وخاصة منها تلك التي تبدو ذات أهمية فريدة (4) ، وذلك إلى الحد الذي يستبعد فيه ، أو يصبح بعيد الاحتمال على الأقل ، وجود تحليل آخر بمقدوره أن يقترح بنية أخرى تصل إلى نفس النتائج أو إلى نتائج أفضل منها .

ويختلف الوضع حين يتعلق الأمر بالبنية الشاملة . فهذه البنية لا تهم الباحث إلا من خلال وظيفتها التفسيرية لموضوع دراسته ، زد على ذلك أن ما سيحدد اختيار هذه الأخيرة من بين العدد الضخم إلى هذا الحد أو ذلك للبنى الشاملة التي تظهر ممكنة حين بحثنا للبحث - إن ما سيحدد الاختيار هو إمكانية الكشف عن وظائفية من النوع المذكور . وعلى ذلك فإن دراستها ستتوقف حين يصل الباحث إلى إنجاز كشف كاف للعلاقة الموجودة بين البنية المدروسة والبنية الشاملة وذلك قصد الإطلاع على تكوين البنية الأولى من حيث هي وظيفة للثانية . ومن البديهي هنا أنه بمقدور الباحث أن يذهب ببحثه إلى أبعد من ذلك ، إلا أن موضوع البحث في هذه الحالة سيتغير في لحظة ما ، وما كان دراسة عن باسكال ، مثلا ، بإمكانه أن يصبح دراسة عن الجانسينية ، أو عن النبالة المثقفة ، الخ .

وبذلك ، فإذا تعذر الفصل بين التاويل المباحث والتفسير بواسطة الشامل أثناء القيام بالبحث ، وإذا لم يكن ممكنا بلوغ تقدم ما في كل من هذين الميدانين إلا عبر تذبذب دائم بينهما ، فإنه ليس أمرا قليل الأهمية أن نفصل بينهما بدقة في طبيعتهما وأثناء تقديم النتائج ، كما ينبغي أن نظل محتفظين في أذهاننا بواقع أن التاويل ليس وحده المباحث دائما في النصوص المدروسة ، في حين يظل التفسير خارجا عنها ، بل إن كل ما ربط **من النص بالوقائع الموجودة خارجه** - سواء أعلق الأمر ببنية اجتماعية أم بنفسية الكاتب أم بالبقع الشمسية - يمتلك طابعا تفسيريا ، وعلينا أن نحكم عليه من هذه الزاوية (5) .

والحال أنه إذا كان هذا المبدأ يبدو سهلا للاحتذاء ، فإن ثمة أحكاما قبلية ثابتة تجعله ينتهك دائما في التطبيق ، وقد أظهرت لنا اتصالاتنا مع اختصاصيين في الدراسة الأدبية إلى أي حد هو شاق ومتعب سعيهم لاتخاذ موقف أمام النص المدروس ، إن لم يكن مطابقا فعلى الأقل ، قريب من موقف عالم فيزيائي أو كيميائي حين يسجل نتائج تجربة ما . ولكي لا يجعلنا نعرف ، ولمرتتين ، سوى أن هكتور ، الميت ، قد تكلم .
 لا نذكر سوى بعض الأمثلة التي تخطر صدف على بالنا الآن نقول إن أحد الاختصاصيين في تاريخ الأدب هو الذي فسر لنا يوما أن هكتور لا يقدر على

الكلام ، في أندرومك ، بسبب أنه ميت وبسبب أن الامر يتعلق ، من ثم ، بفكرة ومهية لامرأة دفعت بها وضعية غير مألوفة ولا مخرج لها الى أقصى درجات الحق . وللأسف فإن لا شيء من هذا يوجد في نص راسين الذي لا يجعلنا نعرف ، ولمرتين ، سوى أن هكتور ، الميت ، قد تكلم .

كذلك فسر لنا مؤرخ آخر للادب أن دون جوان لم يكن قادرا على التزوج كل شهر بسبب أن هذا الامر كان ، حتى في القرن السابع عشر ، مستحيلا من الناحية العملية ، وأنه كان ينبغي ، بناء على ذلك ، اعطاء هذا التاكيد في مسرحية موليير معنى تهكميا ومجازيا . ولا داعي لقول ان قبولنا بهذا المبدأ سيجعل من السهل جدا علينا أن نجعل نصا ما يقول أي شيء ، بل وأن نذهب في ذلك الى حدود تقويله عكس ما ينص عليه صراحة (6) .

ماذا نقول عن فيزيائي ينفي نتائج تجربة ما ، واضعا محلها نتائج أخرى من عنده ، لسبب واحد هو أن الاولى تبدو له بعيدة الاحتمال !

على ذات النحو فإنه من الصعوبة بمكان أن نجعل انصار التاويلات التحليلية - النفسية يقبلون بالواقع الاولى القائل بأنه - كيفما كانت الفكرة التي نحملها عن قيمة هذا النمط من التفسير ، بل وحتى لو رفعنا هذه القيمة الى أعلى مستوى - لا يمكن لنا أن نتحدث عن لا وعي خاص بأورست ولا عن رغبة لاوديب في الزواج بأمه ، ما دام أورست واوديب ليسا إنسانين يتمتعان بالحياة بل مجرد نصوص ، كما أنه لاحق لنا في اضافة شيء ما ، كيفما كان هذا الشيء ، الى نص لا يتكلم لا عن اللاوعي ولا عن الرغبة في جماع المحارم .

وليس بمستطاع المبدأ التفسيري أن يكمن ، حتى بالنسبة لتفسير تحليلي - نفسي جدي ، الا في لا وعي سوفوكل أو اخيل ، الا أنه لا يستطيع أبدا أن يكمن في لا وعي شخصية أدبية لا يوجد منها سوى ما هو منصوص عنه بوضوح .

ويوجد لدى الادباء ، على صعيد التفسير ، ميل مزعج الى تفضيل التفسير السيكولوجي ، بصرف النظر عن مردوده ونتائجه ، وذلك لمجرد أنه يبدو لهم أكثر التفسيرات استساعة ، في حين أن انوقف العلمي الوحيد حقا ، وهذا أمر بديهي ، هو النظر في كل التفسيرات المقترحة على نحو حيادي ما أمكن ، بما فيها التفسيرات التي تبدو أكثر ايمتادا عن العقل في الظاهر (لذلك اشرنا في فقرة سابقة مسألة البقع الشمسية ، حتى وان لم يسبق لاحد أن اقترحها جديا) مفاضلين بينها ، فقط وعلى وجه الحصر ، استنادا الى النتائج التي نصل اليها باستخدامنا لها ، والى الجزء المهم بهذا القدر أو ذاك من النص الذي نستطيع الاطاحة به بواسطة واحد منها .

وإذا انطلق عالم اجتماع الادب من نص يعرض بالنسبة له مجموعة من المعطيات التجريبية مماثلة لتلك التي يجد نفسه امامها كل بحث سوسيولوجي

آخر في نقطة انطلاقه ، فان أول ما يطرح عليه سيكون مشكلة معرفة النطاق الذي تكون فيه هذه المعطيات موضوعا ذا دلالة ، وبنية يستطيع بحث وضعي ما أن يمارس عمله عليها بطريقة مثمرة .

زد على ذلك أن وضع عالم اجتماع الادب والفن هو وضع محظوظ أمام هذه المشكلة اذا قارناه مع غيره من الباحثين في باقي الميادين ، وذلك لاننا نستطيع القبول بأن الاعمال التي خلدت في اذهان الجيل الذي ولدت بين ظهرانيه هي أعمال تشكل ، في أغلب الاحيان ، بنية متماثلة ذات دلالة (7) ، في حين أنه من المستبعد تماما أن يتطابق تقطيع الوعي اليومي ، بل وحتى النظريات السوسيولوجية ، في باقي الميادين ، مع مواضيع ذات دلالة . ويمكن القول ، مثلا ، انه ليس من المؤكد قط أن مواضيع دراسة مثل « الفضيحة » أو « الدكتاتورية » أو « الطباعة » ، الخ ، تشكل مواضيع من النوع المذكور . وكيفما كان الحال ، فان على عالم اجتماع الادب - مثله في ذلك مثل باقي علماء الاجتماع - أن يدقق في هذا الواقع وأن لا يسلم من أول وهلة بأن هذا العمل أو بأن تلك المجموعة من الاعمال التي يدرسها تشكل بنية موحدة (بكسر وتشديد الحاء) .

وطريقة البحث ، على هذا الصعيد ، هي ذاتها في كل ميادين علوم الانسان : اذ يجب على الباحث أن يوجد خطاطة ، أن يوجد نموذجا ، يتكون من عدد محدود من العناصر والعلاقات ، التي ينبغي عليه أن يحيط انطلاقا منها بالغالبية العظمى من المعطيات التجريبية التي يفرض أنها تشكل الموضوع المدروس .

ونستطيع أن نضيف - بعد تسليمنا بالوضعية المحظوظة للابداعات الثقافية من حيث هي موضوع للدرس - أن بإمكان متطلبات عالم اجتماع الادب أن تكون أكثر من تلك الخاصة بزملائه . فالحاجة الى أن يشمل نموذجه ثلاثة أرباع النص أو أربعة اخماسه على الاقل امر لا يتضمن ، عمليا ، أية مبالغة ، وقد تم انجاز عدد معين من الدراسات التي يبدو أنها ترضي هذه الحاجة . واذا كنا نستعمل كلمة « يبدو » ، فلاننا لم نتمكن قط - ولمجرد أسباب تعود الى نقص في الوسائل المادية - من انجاز تفحص لعمل ما فقرة فقرة أو مقطعا مقطعا ، وهو عمل لا يتضمن ، من الناحية المنهجية ، أية صعوبة (8) .

ومن البديهي أن الباحث في ميدان علم الاجتماع العام ، في أغلب الاحيان ، وميدان علم اجتماع الادب ، خاصة حين يتناول البحث مؤلفات عديدة ، سيجد نفسه مدفوعا ، انطلاقا من هذه الضرورة ، الى ازالة سلسلة باكملها من المعطيات التجريبية التي بدت له في البداية جزءا من الموضوع المدروس ، ومدفوعا ، على العكس من ذلك ، الى اغناؤه بمعطيات أخرى لم يسبق له أن فكر فيها أثناء بداية عمله .

ولكيلا نذكر سوى مثال واحد على ذلك نقول انه ما ان شرعنا في

دراسة سوسيولوجية عن كتابات باسكال حتى وجدنا أنفسنا مدفوعين الى الفصل بين كتابيه « القرويون » و « الخواطر » ، على أساس أنهما يعودان الى رؤيتين للعالم ، واذن ، يعودان الى نموذجين ايبيستيمولوجيين مختلف أحدهما عن الآخر ، لكل منهما أسسه السوسيولوجية المتميزة عن أسس الآخر : فهناك ، من جهة ، الجانسينية المعتدلة ونصف - الديكارتية ، التي كان أرنو ونيكول أشهر ممثليها ، ثم هناك ، من جهة أخرى ، الجانسينية المتطرفة ، التي كانت مجهولة حتى ذلك الحين والتي كان علينا أن نبخسها عنها ونجدها في شخص لاهوتيا الرئيسي باركوس ، قس سان سيران ، الذي يقترب منه ، من بين من يقترب ، سانغلان ، مدير باسكال ، ولانسيلو ، أحد مربي راسين ، ثم الام أنجيليك (9) . وقد قاننا الكشف عن البنية المساوية التي تطبع أفكار باركوس وباسكال ، من جهة ثالثة ، الى ادخال أربع من أهم مسرحيات راسين الى موضوع البحث وهي : **أندروماك** ، **سريطانيكوس** ، **بيريفنيس** ، و**فيدرا** ، وهي نتيجة مفاجئة ، بالاحرى ، لمؤرخي الادب أولئك الذين كانوا يحاولون ، حتى ذلك الحين ، مخدوعين بظاهر السطح ، ايجاد علاقات بين بور روايال وعمل راسين فيبحثون عنها على صعيد المضمون ويتجهون ، خاصة ، نحو المسرحيات المسيحية ، ايستر **واتالي** ، وليس نحو المسرحيات المحدث ، مع أن مقولاتها الذهنية تتطابق تمام التطابق مع بنية الفكر المنتمية الى الجماعة الجانسينية المتطرفة .

ومن الناحية النظرية ، فإن نجاح هذه المرحلة الاولى من البحث وصحة نموذج من نماذج التماسك يتوطدان ، طبعا ، استنادا الى واقع أن هذا النموذج يحيط بجملة النص كلها تقريبا . أما من الناحية العملية ، فثمة ، بالاضافة الى ذلك ، معيار آخر - وهو ليس معيار حقوق بل معيار واقع - هو في حد ذاته علامة أكيدة بما فيه الكفاية لان تضعنا على الطريق الصائبة : وهو واقع أن بعض تفاصيل النص ، التي لم يسبق لها قط أن أثارت اهتمام الباحث الى ذلك الحين ، تظهر بغتة مهمة وذات دلالة في نفس الوقت . ولنذكر هنا ، أيضا ، بعض الامثلة :

لقد أنطق راسين في « أندروماك » شخصا ميتا ، وذلك في عصر كان الاحتمال يشكل فيه قاعدة يكاد الكل يجمعون على القبول بها . فكيف يمكن لنا أن نحيط بفظافة بارزة من هذا النوع ؟

لعله يكفي أن نجد خطاطة الرؤية التي تنتظم فكر الجانسينية المتطرفة لكي نلاحظ ، بالنسبة لهذه الاخيرة ، أن صمت الاله وكونه مجرد متفرج يرتبط لزوما بواقع آخر هو أنه ليس ثمة أي مخرج داخل المجتمع يسمح بحماية الاخلاص للقيم ، وليس ثمة أية امكانية للعيش في العالم بشكل مقبول ، وأن كل محاولة للقيام بذلك تصطدم بالحاجات المتعددة التحقيق

وغير المعروفة عمليا ، فوق ذلك ، من طرف الاله ، حاجيات تتمظهر اغلب الاحيان في صيغة متناقضة ، ان التعبير الدنيوي عن هذا الموقف في مسرحيات راسين يصل الى وجود شخصيتين بكماتيتين ، او قوتين بكماتيتين ، تجسدان حاجيات متناقضة : هكتور الذي يطلب وفاء أندرومماك وأستياناكس الذي يطلب حمايتها ، حب جوني لبريطانيكوس الذي يطلب منه أن يحميها ، وعفة هذا الاخير الذي يطلب منها أن لا تقوم بأية نسوية مع نيرون : الشعب الروماني وحب بيرينيس ، ثم الشمس وفينوس مى **ميدرا لاحقا** .

واذا كان صمت هذه القوى أو هذه الكائنات في المسرحيات المجسدة لنلك الحاجيات المطلقة مرتبطا ، مع ذلك ، بغياب أي حل داخل المجتمع ، فمن البديهي أنه ما ان وجدت أندرومماك ، على العكس ، خلا بدا لها معه ممكنا الزواج ببيروس لحماية أستياناكس ، وممكنا أن تقتل نفسها قبل أن تصبح زوجته حفاظا على وفائها ، حتى لم يعد صمت هكتور وأستياناكس متطابقا مع بنية المسرحية ، وان الضرورة الجمالية ، وهي أقوى من القاعدة الخارجية ، لتصل الى أقصى حد ممكن من استبعاد الحداث بالنسبة للميت الذي تكلم وتشير الى امكانية لتجاوز التناقض .

وكمثال ثان نأخذ المشهد الشهير القائم على الدعوة الى السحر فسي مسرحية فاوست لغوته ، ذلك المشهد الذي يتوجه فاوست فيه بالخطاب الى ارواح العالم الاكبر وارواح الارض التي تعود الى فلسفتي كل من سبينوزا وهيغل . ان رد الثاني منهما يلخص جوهر المسرحية ذاته ، بل ويلخص ، فوق ذلك ، جوهر جزئها الاول : أي ذلك التعارض بين فلسفة الانوار التي كان مثلها الاعلى هو المعرفة والفهم ، من جهة ، وبين الفلسفة الجدلية المنحورة حول الفعل ، من جهة أخرى . والحوار الذي تنطق فيه روح الارض قائلة : « انت لا تشبهني ، وانما انت تشبه الروح التي تفهمها » ليس مجرد رفض ، وانما هو تبرير له أيضا : فاوست لا يزال في مستوى « الفهم » ، أي في مستوى روح العالم الاكبر التي يريد ، تحديدا ، تجاوزها . وسوءه لن يستطيع الالتحاق بروح الارض الا حين يجد الترجمة الحقيقية لانجيل القديس جان « في البدء كان الفعل » وحين يقبل باتفاق مع مفيستوفيايس (الشيطان) .

وعلى نفس النحو ، اذا كان العصامي ، في غثيان سارنر ، - العصامي الذي يمثل هو بدوره روح عصر الانوار - يقرأ كتب الخزانة العامة تبعا لنظام ترتيبها في الجداول ، فذلك لان الكاتب ، عن وعي او عن غيره ، قد وجه نقده اللاذع الى قسمة من اهم قسّمات فكر الانوار : وهي تلك القائلة بإمكان نقل المعرفة بواسطة قاموس ترتب فيه المعارف تبعا لنظام الفبائي (يعني هنا أن نتذكر قاموس بايل ، والقاموس الفلسفي لفولتير ، ثم

خاصة ، الموسوعة) .

وما أن يبلغ الباحث أقصى قدر ممكن من التقدم في البحث عن التماسك الداخلي للعمل وعن نموذج البنيوي ، حتى يصبح عليه أن يتجه نحو التفسير .

وهنا ينبغي علينا أن نستطرد بعض الشيء حول نقطة سبق لنا أن مررنا بها مرورا عابرا . وهي أن هناك فعلا - كما سبق أن قلنا - اختلافا جذريا بين علاقة التأويل والتفسير خلال البحث ، وبين الطريقة التي تظهر عليها هذه العلاقة عند نهاية البحث . فالواقع أن التفسير والفهم يتعززان ، خلال البحث ، بشكل متبادل ، بحيث أن الباحث يجد نفسه مدفوعا للعودة باستمرار الى الواحد منهما والآخر ، والعكس بالعكس ، في حين أنه يستطيع عند إيقافه البحث لعرض نتائجه - بل ويجد نفسه مرغما على - الفصل ، بطريقة دقيقة ما أمكن ، بين فرضياته التأويلية الحايثة للعمل وبين فرضياته التفسيرية المفارقة له .

ولأننا نريد الإلحاح على التمايز بين الطريقتين ، فسنبطو هذا العرض انطلاقا من افتراض خيالي لوجود تأويل متقدم الى أقصى حد يفضّل التحليل الحايث ، تأويل لا يتجه الا لاحقا نحو التفسير .

إن البحث عن التفسير يعني البحث عن حقيقة خارجة على العمل وتوجد ، على الأقل ، في علاقة تنوع ملازمة مع بنية هذا الأخير (وهو شيء نادر جدا في علم اجتماع الادب) ، أو ، كما هو الحال في أغلب الأحيان ، في علاقة تماثل أو في مجرد علاقة وظيفية (بالمعنى الذي تأخذه هذه الكلمة في علوم الحياة أو في علوم الانسان) ، أي من حيث هي بنية تؤدي وظيفة ما .

ويستحيل أن نقول بشكل قبلي ما هي الحقائق الخارجة على العمل التي نستطيع القيام بوظيفة تفسيرية من هذا النوع بالنسبة الى صفاتها الادبية الخاصة . ومع ذلك فهناك معطى من معطيات الواقع هو أن مؤرخي الادب والنقاد قد لجأوا - بقدر ما اهتموا الى اليوم بالتفسير - بشكل كلي الى عام النفس الفردي للكاتب ، كما لجأوا أحيانا ، بشكل أقل تواترا ، وخاصة منذ زمن قصير نسبيا ، الى بنية فكر بعض الفئات الاجتماعية . لذلك فلا جدوى اللحظة اذن من النظر في فرضيات تفسيرية أخرى ولو أنه لاحق لنا البتة في اقصائها قبليا .

غير أنه ما أن نفكر بشكل أكثر جدية في التفسيرات السيكلوجية حتى تطرح أمامنا عدة اعتراضات حاسمة .

أولها ، وهو أقلها أهمية ، أننا لا نملك سوى معرفة جد ضئيلة عن نفسية كاتب لم يسبق لنا قط أن عرفناه ، أو كاتب توفى ، كما يحصل في أغلب الأحيان ، منذ سنوات ، بحيث أن أغلب التفسيرات النفسية المزعومة هي مجرد انشاءات ذكية ولطيفة بهذا القدر أو ذاك لنفسية وممية ، يتم

خلقها في أغلب الاحيان استنادا الى الشهادات المكتوبة ولاسيما العمل ذاته .
اننا نصبح في هذه الحالة ليس أمام حلقة فقط ، وانما أمام حلقة مفرغة ،
ذلك لان علم النفس التفسيرى المزعوم ليس سوى اطناب خارج عن حدود العمل
الذي يفترض أنه يفسره .

وثاني الحجج - وهي أكثر جدية من سابقتها - هي أن التفسيرات
السيكولوجية لم تنجح قط ، حسب علمنا ، في الاحاطة بجزء يستحق الذكر من
النص ، وأن تلك الاحاطة لا تشمل دائما سوى بعض العناصر الجزئية أو
بعض الملامح العامة الى حد كبير . والحالة هذه ، فإن كل تفسير لا يحيط
كما سبق أن قلنا ، سوى بـ 50 الى 60 ٪ من النص ، لا يكتسب أهمية
اهمية عامة محورية ما دام بإمكاننا أن نقيم دائما تفسيرات أخرى تشرح
جزءا من النص له نفس حجم الجزء الاول حتى وان لم يكونا ، بطبيعة
الحال ، متماثلين . واذا اكتفينا بنتائج من هذا النمط فانه سيصبح
بمقدورنا في أي وقت كان أن نخلق باسكالا صوفيا أو ديكارتيا أو توماويا .
أو نختار راسينا كورنيليا ، ومولييرا وجوديا ، الخ . وبذلك يصبح معيار
المفاضلة بين تأويلات عدة هو الخيال اللامع أو الذكاء الخاص بهذا الناقد أو
ذاك بالمقارنة مع ناقد آخر ، وهو شيء لا يمتلك ، بطبيعة الحال ، أدنى
علاقة بالعالم .

ثم يأتي الاعتراض الثالث على التفسيرات السيكولوجية - ولعله
أكثرها أهمية - وهو أنها اذا كانت تحيط - مثلما هو الشأن هنا دون شك
- ببعض أوجه وبعض صفات العمل الادبي ، فإن ذلك يظل دائما محصورا
في أوجه وصفات لا تمتلك ، حين يتعلق الامر بالادب ، أي طابع أدبي ،
ولا تمتلك ، حين يتعلق الامر بنتائج فني ، أي طابع جمالي ، ولا ، حين
يتعلق الامر بعمل فلسفي ، أي طابع فلسفي ، الخ . بل وحتى أفضل
ونجح التفسيرات التحليلية النفسية لعمل ما سوف لن تتمكن قط من
اطلاعنا على ما يميز هذا العمل عن كتابة أو رسم أنجزهما معنوه ما ، وهما
عملان يستطيع التحليل النفسي تفسيرهما بنفس الدرجة ، بل وربما بدرجة
أرقى ، بواسطة طرق مماثلة لتلك التي يستعملها لمعالجة العمل الفني .

ويبدو لنا أن السبب في هذه الوضعية يعود ، بالمقام الاول ، الى واقع
أنه اذا كان العمل تعبيريا في نفس الوقت عن بنية فردية وعن بنية جماعية
فانه يتمظهر ، من حيث هو تعبير فردي ، خاصة ، كـ :
(أ) اشباع مصعد لرغبة في امتلاك الموضوع (أنظر التحاليل الفرويدية
أو التحاليل التي تستلهم من فرويد) .

(ب) إنتاج لعدد معين من التركيبات النفسية الخاصة التي تستطيع التعبير
عن نفسها في بعض خصوصيات الكتابة .

(ج) إعادة إنتاج أمينة أو مشوهة بهذا القدر أو ذلك لعدد معين من

المعارف المكتسبة أو التجارب المعاشة .

ولا شيء من هذا يشكل ، والحالة هذه ، دلالة أدبية أو جمالية أو فلسفية ، باختصار ، لا شيء منه يشكل دلالة ثقافية .

ولكي نظل في مجال الادب ، نقول ان مدلول عمل ما ليس هو هذا السرد أو ذلك - فمع أننا نجد نفس الاحداث في أورستيا اخيل ، والكثرا جبرودو ، وذباب سارتر ، فان هذه الاعمال الثلاثة لا تشترك ، بداهة ، في أي شيء جوهري - ولا هو نفسية هذه الشخصية أو تلك ، بل وليس هو تلك الخصوصية الاسلوبية التي تتقرد في العمل بهذا القدر من الكثرة أو ذلك . بل ان مدلول العمل ، من حيث هو نتاج أدبي ، يمتلك دائما نفس الطابع : ألا وهو كون متماسك تجري بداخله الاحداث ، وتتموضع نفسية الشخصيات ، وتندمج بداخل تعبيره المتماسك آليات الكاتب الاسلوبية . والحال ان ما يفصل نتاجا فنيا عن كتابة معتوه ما ، تحديدا ، هو واقم ان هذا الاخير يتحدث عن رغباته فقط لا عن كون له قوانينه ومشاكله الخاصة به .

وعلى العكس من ذلك ، يتفق أن التفسيرات السوسولوجية للمدرسة اللوكانتشية - وان كان عدد أعضائها لا يزال ضئيلا - تطرح بدقة مشكلة العمل الادبي من حيث هو بنية موحدة (بتشديد وكسر الحاء) ، ومشكلة القوانين التي تنتظم كونه والرابطة الموجودة بين هذا الكون المبني (بفتح الياء) والشكل الذي عبر فيه عن نفسه . ويتفق أيضا أن هذه التحاليل تحيط - عندما تتجح - بجزء كبير جدا من النص يكاد يشمل في أغلب الأحيان كليته . ويتفق أخيرا أنها تطلعننا في أغلب الأحيان ليس فقط على أهمية ودلالة العناصر التي سبق وأفلتت تماما من النقد متيحة لنا بذلك امكانية اقامة روابط بين هذه العناصر وبين باقي النص ، وانما هي تكشف لنا ، فوق ذلك ، عن العلاقات المهمة ، والتي لم يلاحظها أحد حتى ذلك الحين ، بين الوقائع المدروسة وبين عدد كبير من الظواهر الأخرى التي لم يسبق للنقاد ولا للمؤرخين أن فكروا فيها حتى ذلك الحين . وهذا أيضا سنكتفي ببعض الأمثلة :

كنا نعرف دائما أن باسكال قد عاد في أواخر حياته الى العلوم والى العالم ، مادام قد قام بتنظيم مسابقة عامة حول مشكلة (الروايت) ، وحول أولى الناقلات العمومية : تلك العربية ذات الاسطح الخمسة . ومع ذلك لم يربط أحد بين هذا السلوك الفردي وبين تحرير كتاب « الخواطر » ، ولا سيما المقطع المركزي لهذا العمل ، مقطع الرهان (على وجود الاله) . وفقط في تاويانا - حين ربطنا بين صمت الاله واليقين من وجوده في الفكر الجانسيني ، وبين الوضعية الخصوصية للنبالة المثقفة في فرنسا بعد الحروب الدينية ، وبين استحالة ايجاد حل داخل المجتمع يرضي المشاكل

التي تجدها أمامها - تجددت لنا الصلة الموجودة بين أكثر الصيغ تطرفا لهذا الفكر ، وهي صيغة تدفع بالشك الى أكثر تعبيراته تطرفا ممددة له من الارادة الالهية الى وجود الالهية ذاتها ، وبين موضعة رفض العالم لا في العزلة ، أي خارج العالم ، وانما في الداخل ، وذلك باعطاء الرفض طابعا يجعله داخل المجتمع (10) .

وعلى نفس النحو ، ما أن ربطنا مكونات الجانسينية بين رجال القانون (النبالة المثقة) بتغيير السياسة الملكية وولادة الملكية المطلقة ، حتى أمكننا ملاحظة أن تحول الارستقراطية الهوغونوتية (البروتستانتية الفرنسية) الى الكاثوليكية لم يكن سوى الوجه الآخر لنفس العملة النقدية ، وأن التطورين يشكلان معا سبورة واحدة .

ونستطيع اضافة مثال آخر ، يذهب الى حدود مسألة الشكل الادبي .
يمكنني أن نقرأ مسرحية **دون جوان** لموليير حتى نرى أن لها بنية تختلف عن بنى مسرحيات نفس الكاتب . فعلا ، فإذا كان ثمة أمام أورغون والميسيت وأرنولف وهارباغون عالم من العلاقات البين - انسانية ، ومجتمع ، وأمام الثلاثة الاولين شخصية تعبر عن الرشاد المجتمعي وعن القيم التي تنظم كون المسرحية (كليانت ، فيلينيت وكريزالد) ، فانه ليس ثمة شيء يشبه ذلك في **دون جوان** ، فسغاناريل لا يمتلك سوى حكمة الشعب الخسيسة ، تلك الحكمة التي نجدها تقريبا عند كل إجراء وأجيرات باقي مسرحيات موليير ، بحيث أن حوارات دون جوان ليست في الواقع سوى مونولوجات تقوم فيها شخصيات مختلفة لا تمتلك أية علاقة مع بعضها البعض - عي الفير ، الاب ، والشيخ - بانتقاد سلوك دون جوان قائلة له أنه سينتهي الى اثاره الغضب الالهى ، دون أن يستطيع اتقاءه بأي طريقة من الطرق . وتتضمن المسرحية ، فوق ذلك ، استحالة مطلقة : هي التأكيد على أن دون جوان يتزوج كل شهر ، الشيء الذي كان مستبعدا ، بطبيعة الحال ، في الحياة الواقعية لذلك العصر . والحال أن التفسير السوسيولوجي يستطيع الاحاطة ، بسهولة ، بكل هذه الخصوصيات ، لقد كتبت مسرحيات موليير وهي تضع نصب أعينها نبالة البلاط ، وليست المسرحيات الهزلية الهامة المتميزة أوصافا مجردة ولا تحاليل سيكولوجية ، وانما هي أهاج تنتمي الى فئات اجتماعية واقعية ، تتركز صورتها في ملمح سيكولوجي أو مزاجي معين : انها مسرحيات تستهدف الشخص البورجوازي ، الذي يجب النقود ولا يفكر في أنها قد صنعت ، قبل كل شيء ، لاجل أن تنفق ، والذي يريد تأكيد سلطته في العائلة . ثم الذي يريد أن يصبح نبيلًا ، وتستهدف نصير وعضو جمعية سان - ساكرومان اللذين يتدخلان في حياة الآخرين ويناضلان ضد أخلاق البلاط الليبرالية ، كما تستهدف الجانسيني - الجدير بالاحترام دون شك لولا أنه متصلب جدا ورافض لادنى تسوية .

لقد استطاع موليير أن يعارض كل هذه الانماط الاجتماعية بالواقم الاجتماعي ، كما يراه ، وبالأخلاق الخاصة به ، تلك الأخلاق الداعسة والابيقورية : حرية المرأة ، الاستعداد للتقديم التنازلات ، وزن الأشياء وتقديرها . وعلى العكس من ذلك ، فإن الأمر يتعلق ، في مسرحية دون جوان لا لفئة اجتماعية مغايرة ، وإنما بأفراد يبالفون ، داخل نفس الفئة التي يعبر عنها عمل موليير ، ويتجاوزون الحدود . لهذا يستحيل أن نعارض دون جوان بأخلاق مغايرة لأخلاقه . وكل ما نستطيع قوله له هو أن الحق معه في أن يفعل ما فعله ، لا في أن يبالغ ويذهب إلى حدود اللامعقول . زد على ذلك أن دون جوان لا يصبح شخصية ايجابية تماما إلا في الميدان الذي تقبل فيه أخلاق البلاط - نظريا على الأقل - بالذهاب إلى أقصى الحدود ولا تعرف المغالاة : أي في ميدان الشجاعة والبسالة ، يضاف إلى هذا أن الصواب كان معه وهو يعطي الصدقة للمتسول ، إلا أنه لم يكن معه حين فعل ذلك بكيفية تجديفية . فليس من الضروري قطعا أن يؤدي ما عليه من دين ، إلا أنه لا ينبغي المبالغة في السخرية من السيد ديمانث (وموقف دون جوان هنا أيضا ، ليس سمحا حقا) . وأخيرا ، بما أن المشكلة الرئيسية المتنازع حولها بالنسبة للأخلاق الداعرة هي ، بطبيعة الحال ، مشكلة العلامات مع النساء ، فقد كان على موليير تبين أن الحق مع دون جوان في أن يفعل ما فعله ، إلا أنه ، هنا أيضا ، يتجاوز الحدود ، والحال أنه لا يمكن تحديد هذا المقياس بطريقة دقيقة خارج الواقع المشار إليه أعلاه والكامن في أنه يبالغ بمهاجمته للفرويات بدورهن وفي أنه لا يلتزم بحدود رقيته . فلم يكن بمسقطاع موليير القول بأن دون جوان كان على خطأ باغوائه امرأة كل شهر ، في حين كان عليه أن يكتفي باغواء واحدة كل شهرين أو ستة أشهر ، ومن هنا يأتي الحل الذي يعبر تمام التعبير عما كان ينبغي قوله : وهو أن يتزوج دون جوان ، وما من شيء يستوجب اللوم في ذلك ، بل أنه من الأحسن القيام به ، بيد أنه يتزوج ، للأسف ، كل شهر ، وهو شيء مفال حقا !

ومثاما تحدثنا في هذا المقال ، بصورة خاصة ، عن الاختلافات القائمة بين علم الاجتماع البنيوي للادب من جهة وبين التفسير التحليلي النفسي أو التاريخ التقليدي للادب من جهة أخرى ، نريد أيضا أن نكرس فقرة للتحدث عن الصعوبات الإضافية التي تفصل علم الاجتماع التكويني عن البنيوية الشكلانية من جهة ، وعن التاريخ التجريبي غير السوسيولوجي من جهة ثانية .

إن مجموع السلوك الانساني (ونستعمل هذا المصطلح هنا بمعناه الأوسع ، الذي يشمل أيضا السلوك النفسي والفكر والتخيل . . . الخ) يمتلك ، بالنسبة للبنيوية التكوينية ، طابعا بنيويا . وعلى النقيض ،

اذن ، من البنيوية الشكلانية التي ترى في البنى قطاعا أساسيا ، الا انه مجرد قطاع يخص السلوك البشري الشامل والتي تطرح جانبا كل ما يرتبط ارتباطا وثيقا بوضعية تاريخية معينة أو بلحظة ترجمية (بيوغرافية) محددة ، منتهية بذلك الى نوع من الفصل بين البنى الشكلية وبين المحتوى الخاص لهذا السلوك - على النقيض من ذلك تطرح البنيوية التكوينية ، مبدئيا ، فرضية تقول بان على التحليل البنيوي أن يمضي بعيدا جدا باتجاه التاريخي والفردى وبأن عليه أن يصبح ، حين يبلغ درجة أكثر تقدما ، هو ذات جوهر النهج الوضعي في التاريخ .

الا أن البنيوية التكوينية ستصادف هنا ، حين تجد نفسها أمام المؤرخ المهتم - قبل كل شيء - بالحدث الفردي في طابعه المباشر - صعوبة مناقضة لتلك التي تفصلها عن البنيوية الشكلانية ، وذلك لانه رغم التعارض الموجود بين المؤرخ والشكلاني فانهما يسلمان معا بنقطة أساسية ، هي التضاد بين التحليل البنيوي والتاريخ المعيني .

فمن البديهي ، والحالة هذه ، أن الوقائع المباشرة ليست ذات طابع بنيوي . فهي ما يمكن أن نسميه ، في لغة علمية ، بخليط يضم عددا ضخما من عمليات التبئين والتفكك التي يستطيع أي من رجال العلم دراستها كما هي في صيغتها المباشرة ، ومن المعلوم أن التقدم البارز الذي عرفته العلوم الدقيقة (الرياضيات وغيرها من العلوم القائمة على الأرقام) يعود تحديدا من بين ما يعود اليه ، الى امكانية الخلق التجريبي في المخبر لعدد من الأوضاع التي تعوض الخليط وتداخل العوامل الفاعلة ، المكونة للواقع التجريبي ، بما يمكن تسميته أوضاعا محضة : وهي ، مثلا ، تلك الأوضاع التي نستطيع فيها - بعد احاطتنا بكل العوامل الثابتة - أن نغير عنصرا ما وندرس فعله . أن وضعية مثل هذه يستحيل تحقيقها ، للأسف ، في ميدان التاريخ ، فهنا أيضا ، مثلما هو الحال في باقي ميادين البحث ، لا يتطابق المظهر المباشر للظواهر مع جوهرها (والا فان العلم سيصبح ، كما قال ماركس يوما ، عديم الجدوى) ، بحيث أن المشكلة المناهجة الرئيسية في العلوم الاجتماعية والتاريخية هي بالتجديد تلك المتعلقة بإبراز التقنيات التي تمكننا من الكشف عن العناصر الرئيسية التي يشكل اختلاطها وتداخلها الواقع التجريبي . وتمتلك كل المفاهيم المهمة في البحث التاريخي (مثل : النهضة ، الرأسمالية ، الاقطاعية ، والجانسينية أيضا ، المسيحية ، الماركسية . . . الخ) نظاما أساسيا مناهجيا من هذا النوع ، وانه من أسهل الأمور أن نظهر كيف أن هذه المفاهيم لم تتطابق قط بشكل دقيق مع الواقع التجريبي الخاص . الا أنه يظل صحيحا هنا ، مع ذلك ، أن المناهج البنيوية التكوينية وأن مكنت اليوم من إبراز مفاهيم تضم وقائع أقل شمولا ، فانها تظل محتفظة ، طبعا ، بنظام أساسي مناهجي من نفس

النوع . ودون أن نؤكد هنا على المفهوم الاساسي للوعي الممكن ، لنحدد على الأقل أن البحث البنيوي ، في توجهه نحو العياني ، سوف لن يكون له قط أن يمضي الى حدود الخليط الفردي وأن عليه التوقف عند البنى المتماسكة المشكلة لعناصر هذا الخليط .

وبما أن الواقع ليس جامدا على الإطلاق ، فربما تجدر بنا الإشارة الى أن الفرضية القائلة بأن هذا الأخير تشكله بتمامه عمليات تبين - فرضية تستلزم أن كلا من هذه العمليات يتضمن وجها اضافيا آخر هو أنها تكون في ذات الوقت عملية تفكك لعدد من البنى السابقة التي هي الآن في طريق التشكل على حسابها . والانتقال ، في الواقع التجريبي ، من هيمنة بنيات قديمة الى هيمنة البنية الجديدة هو ، تحديدا ، ما يدعوه الفكر الجدلي بـ **الانتقال من الكم الى الكيف** .

ولذلك سيكون من الاصح القول ان الواقع الاجتماعي والتاريخي فسي لحظة معينة يبدو دائما على هيئة خليط متشابك الى الحد الأقصى ، لا لبنيات ، وانما لعمليات من التبين والتفكك سوف لن يكون لدراستها طابع علمي الا حين يتم ابراز اهمها بالقدر الكافي من الدقة .

ولا تكتسب الدراسة السوسولوجية لقمم الابداع الثقافي قيمة مهمة على نحو خاص بالنسبة لعلم الاجتماع ، والحالة هذه ، الا استنادا على هذه النقطة بالتحديد ، لقد سبق وشهدنا على أن صفة ومزية الابداعات الثقافية الكبرى ، في مجموع الوقائع التاريخية والاجتماعية ، لا تكمن الا في تبنيها المتقدم الى أقصى حد ، وفي ضعف وقلة عدد العناصر المتنافرة التي تدمجها فيها . ويعني ذلك ، أن هذه الابداعات هي أطوع للدراسة البنيوية من الواقع التاريخي الذي ولدها والتي هي جزء منه . كما يعني أنه ما أن يتم ربط هذه الابداعات الثقافية ببعض الوقائع الاجتماعية والتاريخية حتى تصبح علامات ثمينة تتعلق بالعناصر المكونة لهذه الوقائع .

ولذلك نرى الامة القصوى التي يكتسبها دمج دراستها في مجمل الابحاث السوسولوجية وفي علم الاجتماع العام (II) .

ثم هناك مشكلة أخرى مهمة بالنسبة للبحث ، وهي مشكلة التثبيت . ونحن نريد بمباشرتنا لها الإشارة الى مشروع تفكير فيه منذ مدة ولم نستطع بعد انجازه . ويتعلق الامر بالانتقال من البحث الفردي والحرفي (بكسر الحاء ونصب الراء) الى بحث أكثر منهجية ذي طابع جماعي بصفة خاصة . هذه الفكرة أننا انطلاقا من أعمال تحليلية لنصوص ادبية قمنا بها على بطاقات مخرومة تمتلك ، في أغلب الاحوال ، طابعا تحليليا وتنطلق من العناصر آمنة في التوصل الى دراسة شاملة ، الشيء الذي طالما بدا لنا أقل الاشياء اشكالية .

ان النقاش قديم ، وهو لا يزال مستمرا ، في العصر الحديث ، منذ

باسكال وديكارت : انه النقاش بين الجدل والنزعة الوضعية . فاذا كان الكل ، البنية ، العضوية ، الفئة الاجتماعية ، الكلية النسبية ، أكثر من الاجزاء ، فانه من الوهم الاعتقاد باننا نستطيع التوصل الى فهمها انطلاقا من دراسة عناصرها المكونة (بتشديد وكسر الواو) ، وذلك مهما كانت التقنية التي نستعملها في البحث . وعلى العكس ، يصح مع ذلك انه لا يمكن لنا ان نكتفي بدراسة الكل ما دام هو بدوره لا يوجد الا ككل من الاجزاء ومن العلاقات التي توحد هذه الاجزاء .

والواقع ان بحثنا كان يقوم دائما على تذبذب مستمر بين الكل والاجزاء ، حاول الباحث بواسطته ان يعد نموذجا كان يقابله بالعناصر لكي يعود في التالي الى الكل ، يدققه ، ثم الى العناصر ، وهكذا دواليك ، الى اللحظة التي يعتقد فيها - دفعة واحدة - ان النتيجة غنية بالقدر الكافي لان تستحق النشر ، وان استمرار عمله في نفس الموضوع يتطلب جهدا لا يتكافأ مع النتائج الإضافية التي يستطيع ان يأمل في التوصل اليها .

وقد فكرنا ، في هذا السياق من البحث ، انه باستطاعتنا ان ندخل طريقة اكثر نسقية ، وجماعية بوجه خاص . وذلك ليس في البداية وانما في مرحلة وسيطة .

وفعلا ، فما ان انتهى الباحث الى اعداد نموذج ظهر له انه يمتلك درجة معينة من الاحتمال ، حتى بدا له انه يستطيع ، بمساعدة فريق من المساعدين ، ان يتثبت منه بمقابلته مع كل العمل المدروس ، فقرة فقرة ان كان العمل نصا نظريا ، وبيتا بيتا ان كان قصيدة شعرية ، وحوارا حوارا ان كان مسرحية ، وذلك باثباتات :

(أ) الى أي حد تندمج كل وحدة من الوحدات المحللة في الفرضية الشاملة .

(ب) قائمة العناصر والعلاقات الجديدة التي لم تكن متوقعة في النموذج الاولي .

(ج) تواتر العناصر والعلاقات ، التي توقعها النموذج ، داخل العمل . وان لتفحص من هذا النوع ان يمكن الباحث في التالي من :

(أ) تصحيح خطاطته بحيث تشمل النص برمته .
(ب) ان يعطي لنتائجه بعدا ثالثا : هو بعد التواتر ، في عمل معين ، يختلف العناصر والعلاقات المكونة للخطاطة الشاملة .

ورغم اننا لم نسنطع قط يوما ان نشرع في بحث من هذا النوع الواسع بما فيه الكفاية ، فقد قررنا اخيرا الشروع فيه بصفة تجريبية انصح القول ، كنوع من المثال المحتذى ، مع مساعدي في بروكسل ، حول زفوج جينيه ، وهو عمل كنا قد كوننا حول موضوعه فرضية متقدمة بالقدر الكافي (12) لقد كان تقدمنا في البحث بطيئا جدا ، بطبيعة الحال ، فدراسة نص مثل

نص **الزئوج** تتطلب وحدها أكثر من سنة جامعية . الا أن النتائج التي خرجنا بها من تحليلنا للصفحات العشر الاولى كانت مفاجئة ، في انطاق الذي مكنتنا فيه لا من مجرد التثبت ، وانما من القيام بأولى الخطوات مع منهجنا في ميدان الشكل - بالمعنى الاضيق للكلمة - وهو ميدان اعتقدنا حتى ذلك الحين أننا تركناه لاختصاصيين كنا نتأسف غاية الاسف لغيابهم عن مجموعات عملنا .

واخيرا ، لاجل اكمال هذا المقال التمهيدي ، نود الإشارة الى أن ثمة امكانية لم نستعملها بعد لتعميد هذه الابحاث وان كنا نفكر فيها منذ مدة ، انطلاقا من دراسة جوليا كريستيفا حول باختين ، المنشورة في مجلة كريتيك (النقد) (13) .

ومن البديهي أن ثمة في خلفية هذه الابحاث ، وان لم ننص على ذلك صراحة في هذا المقال ، مفهوما محدد للقيمة الجمالية عامة والقيمة الادبية بوجه خاص . وهي الفكرة التي طورها علم الجمال الكلاسيكي الالمانى ، من كانط ، مروراً بهيغل وماركس ، الى لوكاتش الشاب ، الذي يحدد هذه القيمة على أنها توتر بين التعدد والوفرة المحسوسين من جهة ، وبين الوحدة التي تنظم هذا التعدد في كل متماسك من جهة أخرى . ويظهر العمل الادبي من هذا المنظور ، أكثر صلاحية ، بالاحرى ، وأوفر أهمية الى حد أن هذا التوتر يصير في ذات الوقت أقوى منه ومخضعا (بفتح الضاد) بقدر أكبر من الفاعلية ، بمعنى أن الوفرة والتعدد المحسوسين لكونه هما أكبر عددا وأن هذا الكون أدق تنظيما ويشكل وحدة بنيوية .

وعلى ذلك ، فليس أقل بداهة كون كل أعمالنا تقريبا ، وحتى أعمال الباحثين الذين يستلهمون من كتابات لوكاتش الشاب ، قد ركزت بحثها على عنصر واحد من هذا التوتر ، هو عنصر الوحدة ، وذلك بايضاح أنها تأخذ في الواقع التجريبي شكل بنية تاريخية ذات دلالة ومتماسكة يوجد أساسها في سلوك بعض الفئات الاجتماعية ذات الامتياز ، وكانت كل أبحاث علم اجتماع الادب لهذه المدرسة موجهة ، بالمقام الاول ، لحد الآن ، الى الكشف عن البنى المتماسكة والوحدة ، المنتظمة للكون الشامل الذي يشكل ، تبعاً لكتابها ، مدلول كل نتاج أدبي ذي أهمية ، وقد قامت هذه الابحاث ، مؤخراً فقط ، كما قلنا ذلك أعلاه ، بأولى خطواتها نحو الرابطة البنيوية بين الكون (الادبي) والشكل الذي يعبر عنه .

ومع ذلك فإن القطب الآخر للتوتر ، في كل هذا ، وهو التعدد والوفرة ، لم يتم القبول به الا كمعطى نستطيع أن نقول استنادا اليه ، على الأكثر ، أنه يتشكل ، بخصوص النتاج الادبي ، من كثرة من الكائنات الفردية والحية الموجودة في أوضاع خاصة ، أو من صور فردية ، وهو شيء يمكننا من تمييز الادب عن الفلسفة التي تعبر عن نفس روى العالم على صعيد المفاهيم

العامية (فليس « الموت » هو ما في « فيدرا » ، ولا « الشر » هو ما في « فاوست » ، وإنما هناك فقط فيدرا المحتضرة وشخصية مفيستوفيليس المتميزة . وعلى العكس من ذلك فليس ثمة شخصيات مفردة لا عند باسكال ولا عند هيجل ، وإنما هناك فقط « الشر » و « الموت » .)

ومع ذلك فقد كنا نتصرف دائما - ونحن نتابع أبحاثنا في علم اجتماع الأدب - وكأن وجود فيدرا أو مفيستوفيليس معطى لا تأثير لهذا العلم عليه ، بل وكأن الطابع الحي بهذا القدر أو ذاك ، العياني والغني ، لهذه الشخصيات لم يكن سوى وجه فردي تماما للإبداع مرتبط ، في المقام الأول ، بالموهبة وبفسيقية الكاتب .

وقد بدأ لنا أن أفكار باختين ، كما تعرضها كريستيفا ، والصيغة التي تعطيها لها حين تطور مواقفها الخاصة بها والتي ربما كانت أكثر جذرية ، - بدأ لنا أنها تفتح مجالا جديدا تماما ومكملا للبحث (I4) ، السوسيولوجي حول الإبداع الأدبي .

ومثلما الحنا ، في دراساتنا العينية ، الحاحا يكاد يكون تاما على رؤية العالم ، وعلى تماسك العمل الأدبي ووحدة ، تلح كريستيفا بالضبط - وهي تحدد هذا البعد من البنية الذهنية في دراستها - البرنامج له ، عن حق ، بأنه مرتبط بالعمل (I5) ، وبالسلوك الجماعي والدوغمائية والقمع في آخر المطاف - تلح خاصة على طرح تلك للمناقشة ، وعلى ما يعارض الوحدة وما يمتلك ، تبعا لها (ونحن نعتقد أنها على صواب في هذه النقطة أيضا) بعدا نقديا وغير امتثالي . ويبدو لنا ، والحالة هذه ، أن كل أوجه الفتح الأدبي التي تم الكشف عنها من طرف باختين وكريستيفا لا تتطابق إلا مع قطب الوفرة والتعدد في التصور الكلاسيكي للقيمة الجمالية .

أن هذا يعني ، بحسبنا ، أن كريستيفا تظل أحادية الجانب حين لا ترى في الإبداع الثقافي - بالمقام الأول ، وحتى وإن لم يكن ذلك بصورة مطلقة - سوى وظيفته الخاصة بالنزاع والتعدد (ب « الحوار » المعارض لـ « المونولوج » ، إذا استعملنا مصطلحاتها) ، إلا أن ما وصفته لا يمثل بدوره بعدا حقيقيا لكل عمل أدبي مهم حقا . وفوق ذلك فإن كريستيفا ، وهي تشدد على الرابطة الموجودة بين رؤية العالم وبين الفكر المفهومي التماسك والدوغمائية ، قد أثارت الانتباه ، ضمنيا ، إلى الطابع السوسيولوجي الخاص لا بهذه العناصر فقط ، وإنما بما ترفضه أيضا ، بما تعترض عليه أو تحدينه .

بإضافة هذه التاملات إلى الملاحظات التي طورناها إلى الآن ، نصل إلى أن كل الأعمال الأدبية تقريبا تمتلك وظيفة نقدية جزئية ، في النطاق الذي تتوصل فيه أيضا - وهي تبدع كونا ثريا ومتعددا من الشخصيات الفردية والمواقف الخاصة ، كونا ينظمه تماسك بنية ما ورؤية للعالم -

الى تجسيد الأوضاع التي تعينها وتقوم - لاجل جعل الشخصيات التي تجسدها عينية وحية - بالتعبير عن كل ما يمكن صياغته انسانيا لصالح موقفها وسلوكها .

اي ان هذه الاعمال ، حتى وان كانت تعبر عن رؤية خاصة للعالم ، فانها قد سبقت ، وبفعل اسباب أدبية وجمالية ، الى أن تصوغ أيضا حدود هذه الرؤية والقيم الانسانية التي تنبغي التضحية بها لاجل الدفاع عنها . وينجم عن ذلك أنه بإمكاننا الذهاب ، على صعيد التحليل الادبي ، وبطبيعة الحال ، الى أبعد مما قمنا به لحد الآن ، وذلك بالكشف عن كل عناصر العمل المتعكسة التي ينبغي على الرؤية المبنية (بفتح الياء) تجاوزها وتنظيمها . بعض هذه العناصر هي ذات طبيعة وجودية (انطولوجية) وخاصة الموت ، الذي يشكل عائقا مهما بالنسبة لكل رؤية للعالم من حيث هي محاولة لاضفاء معنى على الحياة ، وبعضها الآخر ذو طبيعة أحيائية (بيولوجية) ، وخاصة الليبيدو ، مع كل مشاكل الكبت التي يدرسها التحليل النفسي ، الا أن ثمة أيضا عددا لا يمكن إهماله من العناصر ذات الطابع الاجتماعي والتاريخي ، لذلك فان بإمكان علم الاجتماع أن يقدم ، من هذه الزاوية ، مساهمة مهمة باظهاره لماذا لم يختر الكاتب بالتحديد ، في وضعية تاريخية معينة ، من بين عدد كبير من التجسيديات الممكنة للأوضاع والمواقف المتعكسة التي يدننها ، سوى بعض منها يحس به مهما على نحو خاص .

ان الرؤية المنتظمة للمآسي الراسينية تدن ، جذريا ، ما دعونا به « الوحوش » التي يسيطر عليها الهوى و « المهرجين » الذين هم على خطأ دائما بخصوص الواقع . الا أنه سيكون كلامنا من نافل القول ان نحن ذكرنا بالقدر الذي يتجسد به واقع القيمة الانسانية لاورست ، أو هرميون ، أو أغريبين ، أو نبيرون ، وبريتانيكوس أو انتيوشوس ، أو هيبوليت أو تيسي في المأساة الراسينية ، وان نحن ذكرنا بالقدر الذي يعبر به نص راسين بطريقة مدركة عن مطامحهم وآلامهم .

ان على كل هذا أن يكون موضوعا لتحاليل أدبية مفصلة . بيد أنه يبدو لنا من الأرجح أنه ، اذا كان الهوى والسعي وراء السلطة السياسية يجدان في نتاج راسين تعبيرا أدبيا أقوى وأمتن من التعبير عن الضئيلة السلبية والعاجزة عن فهم الواقع ، فان تباين الحدة هذا في التعبير الادبي يعود الى الوقائع الاجتماعية والنفسية والفكرية للمجتمع الذي عاش فيه راسين وإلى الوقائع الاجتماعية التي كانت الجماعة الجانسينية تعارضها .

وقد اشرنا في مكان سابق الى واقع الفئات الاجتماعية التي يتطابق معها هارباغون وجورج داندان وشارتوف والسيست ودون جوان عند مولير (وهي : البورجوازية وجمعية سان ساكرومان وتعزيم النساك

والجانسينيون وارسنقراطيو البلاط المغالون) ، أو التي يتطابق معها فاعنصر في فاوست غوته (فكر عصر الانوار) .

ونقف بحراستنا عند هذا الحد . ومن البديهي أن هذه الفقرة الاخيرة لا تملك ، اللحظة ، سوى قيمة برنامج يتوقف تحقيقه على التطور الذي ستأخذه الابحاث الموسيولوجية المستندة الى الابداع الثقافي مستقبلا .

نقل النص من الفرنسية : مصطفى المسناوي

هوامش :

(1) لذلك كان ديكارت مرغبا على تقليص القطعة الى آلة ، أي كان مرغبا على ازلتها من حيث هي واقع خصوصي ، ولم يترك لها سائر أي مكان في كتابه «الوجود والعدم» الذي لا يعرف سوى «الشيء» - في ذاته ، الهادئ والشيء - لذاته ، الواعي .

(2) انظر : لوسيان غوليمان : «الآلة المخفية» ، باريس ، غاليمار ، 1956 ، العلوم الانسانية والفلسفة ، باريس ، غونتيي ، 1966 ، «ابحاث جدلية» ، باريس ، غاليمار ، 1959 ، «موضوع الابداع الثقافي» ، بحث قدم في الندوة الدراسية الدولية الثانية لعلم اجتماع الادب ، 1965 .

(3) لهذا السبب ، اساسا ، تطالب الامر في فرنسا - التي نشر فيها كتاب فرويد الشهير (Trumdeutung) تحت عنوان علم الاحلام - سنوات عديدة قبل ان يفتن بعض الممثلين النفسيين الى ان (Deutung) تعني «تأويل» ، واذا كان هذا العنوان لم يطرح في العمق ، ولزم طويل ، اية مشكلة ، فذلك اساسا لانه كان يحظى بنفس مشروعية العنوان الاصلي . وفعلا ، فمن المستحيل فصل التأويل عن التفسير في التحليل الفرويدي ، وكلاهما يستندان على اللاوعي .

(4) لقد سبق انا القول بان المسألة تكون اسهل في حالة النصوص الادبية ، وذلك لاننا نستطيع ، بفضل البنية المتقدمة للمواضيع التي يدور حولها البحث ، وبفضل عدد المعطيات المحدود (كل النص ولا شيء غير النص) نستطيع ، ان لم يكن نظريا فعليا على الاقل تعويض هذا المعيار الكيفي ، في اغلب الاحيان ، بمعيار كمي ، هو : جزء ضخم بما فيه الكفاية من النص (5) نحن نلح على هذه النقطة لانه حصل لنا مرارا ، ونحن نتناقش مع اختصاصيين في الادب ، ان رايانهم يزعمون رفض التفسير والاكتفاء بالتأويل ، في حين ان افكارهم كانت في الواقع تفسيرية مثلها في ذلك مثل افكارنا . لقد كانوا يرفضون التفسير الموسيولوجي لصالح الاخذ بتفسير سيكولوجي كان قد اصبح ، ولطول الاخذ به ، مضمرا تقريبا .

والواقع ان تأويل عمل ما - وهنا يكمن مبدأ مهم على نحو خاص - ينبغي ان يشمل النص بأكمله على المستوى الحرفي ، ولا يحكم على شروعية هذا التأويل ، فقط وعلى وجه الحصر ، الا بالنظر الى اهمية الجزء الذي نجح في استيعابه . اما التفسير فعليه ان يأخذ تكوين النص بعين الاعتبار ، ولا يحكم عليه ، فقط وعلى وجه الحصر ، الا من خلال امكانية اقامة علامة متبادلة دقيقة ، على الاقل ، وعلاقة دالة ووظيفية ، ما امكن ، بين صيرورة رؤية للعالم ومكونات نص ما استنادا اليها من جهة ، وبين بعض الظواهر الموجودة خارج هذا الاخير من جهة ثانية .

ان الرايين المسيقيين الاكثر ذيوعا وخطورة بالنسبة للبحث هما : الاعتقاد بان على كل نص ان يكون «راشدا» أي مقبولا من طرف فكر الناقد ، من جهة ، ومن جهة أخرى : المطالبة بتفسير مطابق للافكار العامة التي يحملها الناقد أو الفئة التي يفترض اليها والتي ينبغي آراءها : فالمطلوب في هذه الحالة كما في تلك هو ان تكون الوقائع مطابقة لافكار الباحث بدل

ان ينم المبحث ، على العكس من ذلك ، عن العقبات والمعطيات المبالغية التي تتناقض ، ظاهرا ، الافكار التي يحملها .

6) على نفس النحو اضاف كاتب أحد الأعمال ، المعروفة بقدر كاف ، عن باسكال ، وهو يستشهد بآثبات هذا الاخير التي تكون بحسبه ، الاشياء صحيحة او خاطئة تبعا للجهة التي ننظر منها اليها - اضاف متكلما ، كديكارتي مخلص ، ان باسكال لم يحسن التعبير بطبيعة الحال وانه كان يريد قول ان الاشياء «تبدو» صحيحة او خاطئة تبعا للجهة التي ننظر منها اليها .

7) يشكل هذا الواقع في حد ذاته ، الشرط اليبستمولوجي والنفسي الاجتماعي لهذا الخلل .

8) لنصف بخصوص هذه النقطة ان محاولة أولى شرعنا فيها حول مسرحية «الزئوج» لجان جيني قد مكنتنا من الإحاطة - بالنسبة للصفحات الأولى ، وبعبدا عن الفرضية الابتدائية حول بنية كون المسرحية - بسلسلة كاملة من العناصر الشكلية للنص . انظر ل. غولدمان : **البنى الأدبية والإبداع الثقافي** ، منشورات انتروبوس ، باريس .

9) العائق الرئيسي الذي تعاني منه اغلب الدراسات عن باسكال يأتي ، بالإضافة الى اشياء اخرى ، من واقع ان كتاب هذه الأعمال ، وهم ينطلقون من تفسير سيكولوجي واضح او مضمر لم يتصوروا قط ان باسكال قد استطاع ان يفتقل ، في بضعة أشهر ، بل وربما في بضعة أسابيع ، من موقف فلسفي معين الى موقف آخر يعارضه قطعا ، وانه كان ، فوق ذلك ، اول من صاغ (كتابته) في الفكر الغربي بمنتهى الوضوح ، واول من قبل ، وكان ذلك امر بديهي ، بوجود قرابة ما بين «القرويات» و «الخواطر» .

وبما ان هذين النصين لم ولن يتحملا تفسيراً موحداً ، فان البحوث المذكورين كانوا مرغمين ، والحالة هذه ، على اللجوء الى كل أنواع الطرق : فنجدهم يؤكدون على ان الامر يتعلق بمبالغة في الاسلوب ، او بنصوص كتبت لاجل الزنافة ، او نصوص المتحدث فيها هو الزنافة لا باسكال ، الخ ، وذلك لتفسير ان هذا الاخير كان يريد قول شيء ، او على الاقل كان يفكر في شيء ، هو غير ذاك الذي كتبه بالفعل . اما نحن فقد انطلقنا ، على عكس ذلك ، من معنى مخالف ، فبدانا بملاحظة الطابع البالغ حده الاقصى من التماسك لكل من المعلنين ، معرفة كيف استطاع فرد - وان كان نابغة - ان ينتقل بسرعة مماثلة لتلك من موقف الى آخر مخالف ، بل ومعارض ، له ، الشيء الذي قادنا الى اكتشاف باركوس والجائسينية المتطرفة ، التي اضاءت لنا المسألة على حين بقة .

وفعلا ، فقد وجد باسكال امامه ، وهو منهمك في تحرير «القرويات» ، فكرا لاهوتيا واخلاقيا مسيدا يتمتع بقدر كبير من النفوذ في الوسط الجائسيني ينتقده ويرفض خاصة «قروياته» ، بحث كان عليه ان يتسائل لازيد من سنة عما اذا كان الحق معه او مع نقاده المتطرفين . وبذلك فان قراره بتغيير موقفه قد نضج شيئا فشيئا ، وليس ثمة شيء من العجب في تقبل ان مفكرا في سمة اطلاق باسكال ، نامل لزم طويل في موقف وانتهى الى الانخراط فيه ، يستطيع صياغة (تقار مثل ذاك) دفعة واحدة ، بعد ذلك ، بمستوى اكثر جفزية وتماسكا من المستوى الذي وصل اليه منظروه الرئيسيون .

10) هذه العودة الى العلوم التي كانت سلوكا منطقيا تماما ، صدمت ، بطبيعة الحال ، الجائسينيين الآخرين الذين لم يقبلوا ، وهم متيقنون من الوجود غير المتناقض ظاهريا لاله ، بالرهان ، ومن هنا نبعت الاسطورة الصيانية حول الم الاسنان الذي اُتى الى اكتشاف السويليب (السروليت) .

11) يمكن لحراسة الأعمال الأدبية الكبيرة - في النطاق الذي تتجه فيه هذه الأعمال نحو الجوهري من الواقع البشري لعصر ما - ان تقدم جورما اشارت ثمينة عن التبيين السيكو - سوسولوجي للاحداث . هكذا كان بمقدار موليير ، على ما يبدو لنا ، ان يرسم ويمسك بجانب اساسي من جوانب الواقع التاريخي حين فصل ، في «تعزيم النساء» ، بين السعي لتجميع البورجوازية في المقاومة ضد التحولات الاجتماعية حيثة المهذ وضد الاخلاق الجديدة التي ولحتها هذه التحولات في البلاط خاصة ، وبين بعض تجمعات كبار النبلاء . وان محاولة اغواء اورغون محاولة اساسية في «تأروقه» كما ان عزم جون جوانه على لعب دور الرجل الرحيم والانسك ليس سوى مبالغة ، ضمن مبالغات اخرى ، تتوضع على نفس الصعيد الذي يقف عليه ، مثلا ، الفجور ووضعه المستفز والمجازر للحدود في مشهد المتسول .

12) انظر لوسيان غولدمان ، «مسرحية جينييه : محاولة لدراسة سوسولوجية» ، **فئات روتو - بارو** ، نوفمبر 1966 .

13) لنحدد هنا أننا لسنا متفقين كلياً مع مواقف كريستيفا ، وأن الملاحظات التي سنعرضها في هذه الفقرة هي ملاحظات لم يتم تطويرها الا بمناسبة قراءة دراستها ، دون أن نكون متطابقة تماماً مع ملاحظاتها .

14) تصنيف كريستيفا ، وهي تقسم الاعمال الادبية الى اعمال احادية واعمال حوارية ، ان الاعمال الادبية التي يصنفها باختين على انها احادية الصوت تتضمن بدورها ، اذا كانت مشروعة أدبياً ، عناصر حوارية وفقدية .

15) حيث أننا لا نعرف اللغة الروسية . ولم نتمكن من قراءة كتاب باختين ، فإنه سيكون من الصعب بالفلسفة لنا فصل أفكاره بوضوح عن امتدادها لدى كريستيفا . لذلك سوف نستند في هذا المقال الى الموقف برمته ونلحقه بهذه الاخيرة .

لوسيان غولدمان (يوخارست 1913 - باريس 1970) مفكر فرنسي دارت ابحاثه ، اساساً ، حول ما اسماء بعلم اجتماع الادب وعلم اجتماع الفلسفة - تعتبر أعماله مكملة لآعمال الفيلسوف والناقد المجري **جيورجي لوكاتش** (1885 - 1971) . نشر عدداً من الدراسات الفلسفية والاجتماعية النقدية ، أهمها : « **الجماعة البشرية والكون عند كانت** » (1945) ، « **العلوم الانسانية والفلسفة** » (1952) ، « **الاله الخفي** » (1956) ، « **بحوث جدلية** » (1958) ، « **من اجل علم اجتماع روائي** » (1964) ، ثم « **الماركسية والعلوم الانسانية** » (1970) (وهو الذي نقلنا عنه النص المنشور اعلاه) .

انتقد في كتابه « **العلوم الانسانية والفلسفة** » ، علم الاجتماع كما هو عند كل من دوركايم ومالكس فيبر اللذين تنقصهما ، بحسبه ، الموضوعية العلمية ، وذلك لانهما لا يعترفان **بالعتمية الاجتماعية** لكل فكر . كما قال ان أعمال كبار الكتاب والفلاسفة والفنانين تكون ممثلة للواقع كلما عبرت عن رؤية العالم المتطابقة مع أقصى قدر من الوعي الممكن لطبقة من الطبقات .

أما في كتابه « **الاله الخفي** » - وهو دراسة حول الرؤية الماساوية في « **خاطر** » باسكال وفي مسرحيات راسين - فقد سعى الى الاحاطة ، عينا ، بالواقعي (أي بالنصوص المدروسة وبنيتها التصورية) والى استخلاص الكلية العقلية (الاجتماعية) التي جعلت هذا الواقعي ممكناً ، والى الاحاطة بالملاقة المتبادلة والضرورية القائمة بين الابداع الفردي والحياة الاجتماعية .

وبذلك توصل الى أن « **خاطر** » باسكال ومآسي راسين ليست سوى تعبير عمن (أو تمثيل لـ) الوضعية الماساوية التي تعيشها نبالة مثقفة موزعة بين أصولها وبين ارتباطاتها البورجوازية ، وممزقة بين العقلانية وبين الايمان - وهو تعبير يتجلى في رفض العالم لدى الجانسينية وفي الرؤية الماساوية لدى كل من باسكال وراسين .

وحيث طبق غولدمان نفس المباحي على الرواية المعاصرة في « **بحوث جدلية** » و « **تحو** علم اجتماع روائي » ، خلص الى أن تطور الرواية الفرنسية من اندري مالرو الى آلان روب غرييه يعبر عن الانتقال من رؤية ميزت الرأسمالية المتنامية الى رؤية دالة تميز الرأسمالية ، وقد دخلت عصر التنظيم ، وهي رؤية يمكن تتبعها في « **الرواية الجديدة** » ، من حيث هي ادب لا انساني ومضاد لكل فكر ولكل ثقافة . (روبير - لاروس - موسوعة العالم المعاصر « **الفلسفة** ») .

✽ **بليز باسكال** (1623 - 1662) - عالم وفيلسوف وكاتب فرنسي اشتهر كعالم أولاً ، ثم كمفكر وفيلسوف ، توصل ، استناداً الى فرضيات توريشيلي ، الى قانون « توازن السوائل » - الذي يربط بين مستوى السوائل في الانابيب وكثافة هذه السوائل وبين الضغط الجوي ، داحضاً بذلك الفكرة الميتافيزيقية القديمة عن « **خوف الطبيعة من الفراغ** » . كما وضع - بالاشتراك مع فرما - أسس النظرية الرياضية في الاحتمال .

أما في المجال الديني - الفلسفي فقد اصدر كتابين هما : « **الخاطر** » ، و « **القصويّات** » .

في الكتاب الاول « **يحلل على معقولة الايمان على أساس أنه ليس ثمة أساس عقلي لا للايمان ولا لعدم الايمان** » ، وعلى ذلك لا يكون الايمان أقل معقولة من عدم الايمان ، ومما

دام الامر كذلك فمن الاصوب ان نواجهن على صحة الدين ، ما جاءت هذه الخطة لتتضمن الكسب اذا كان الدين صحيحا دونما حسارة فادحة اذا كان زائفا .
اما « القرويات » فهو عبارة عن 18 رسالة جدالية دافع فيها عن الجانسينيين وهاجم اليسوعيين في تأويلهم للنعو الالهى .
(روبير - لاروس - الموسوعة الفلسفية المختصرة - سبل الانسانية - الانسيان وفكسره) .

✽ **الجانسينية** : مذهب مسيحي يقوم على نكر اللاهوتى الهولندي كورنيلىوس جانسينيوس (1585 - 1638) ، الذي اشتهر بكتابه « اوعسطينوس » المكتوب سنة 1628 والمنشور سنة 1630 . وهو كتاب سعى فيه الى احياء مذهب القديس اوعسطين حول النعو الالهى والفكر - بعد ان رقت الفيلوجيا اليسوعية من هذا المذهب ، واهلت محله حرية الاختيار وقدرات الانسان - محددا الحرية الانسانية انطلاقا من المبدأ القائل بان النعو الالهى لا يحضى به سوى قلة من الكائنات منذ ولادتها ، ويرفض لآخرين . (روبير - لاروس)

✽ **جان راسين** : شاعر وكاتب مسرحي فرنسي . تربى في دير بور روابال . اهم مسرحياته : اندروماك (1667) ، بريطانيكوس (1669) ، بيرونييس (1670) ، باجانى (1672) ، ميتريدات (1673) ، ايفيجيني (1674) ، فيسترا (1677) . ثم استل (1689) واتالي (1691) وهما مسرحيتان ذاتا طابع ديني . (روبير - لاروس)

- **اندروماك** : مأساة مسرحية في 5 فصول ، مستلهمة من احدى مقاطع انيادة فرجيل . في المسرحية ، لم تستطع اندروماك - امرأة هكتور - انقاذ ابنها استيفانكس من موت محقق الا بالزواج من بيروس ، ملك ابيير ، الذي كانت واقعة في أسرهِ . وحين جاء اورست - سفير الاغريق ، الى بلاط بيروس لاستلام الابن ، وقف حب بيروس لاندروماك واورست لهرميون ، خطيبة بيروس المهجورة ، عقبة امام رغبة الاغريق . ويستغلل العقدة باغتيال اورست لبيروس ، يوحى من هرميون ، ويانتحار هرميون وجنون اورست .

- **بريطانيكوس** : وهي مأساة مسرحية استوحى راسين موضوعها من تاسيت عن تيزون واغريبين .

وتقول المسرحية ان اغريبين (وهي الزوجة الثانية لامبراطور كلود) ، قتلت الامبراطور وتمكنت من ازاحة ولي عهده ، بريطانيكوس ، عن العرش واضعة محله ابنا لها من زواج اول ، هو نيزون ، الا ان ظننا ما لبث ان خاب في نيزون الذي اخذ يسعى لابعادها عن السلطة ، فسيرت حب بريطانيكوس والاميرة الصغيرة جوني . لكن فيرون ، الذي اصبح مغرما بجوني ، قام بتسميم بريطانيكوس ، تساعد في ذلك فرسيس .

- **بيرونييس** - وهي مأساة مسرحية (مستلهمة من موضوع تاريخي حقيقي) تدور حول طرد الامبراطور نيقوس لحبيبتة ، الملكة بيرونييس اليهودية ، التي اتى بها الى روما بعد حصار لبيت المقدس ، رغم حبه الشديد لها . وذلك خضوعا للعداء الذي واجه بسببه الشعب الروماني مشروع زواجه . كما اضطر انقيوشوس ، وهو امير شرقي تربطه ببيرونييس حكاية حب تعس ، الى الابتعاد عنها بدوره ، يائسا من عجزه عن تحريك شعورها .

- **فيسترا** - وهي مأساة مسرحية في 5 فصول - مستوحاة من اعمال يوريبيد وسنيكا - تدور فيها هيبوليت - ابن زوجها تيسي - في غياب هذا الاخير واعتباره في عداد المفقودين . الا ان هيبوليت كان يتبادل واريبي الحب ، كما كان ولاؤه لابيه لا مطمئ عليه فيرفض هذا الحب . وفجأة يعود الملك ، فتتهم فيسترا هيبوليت لحيه بانه حاول اغتصابها عنوة . ثم تخاف من عواقب كذبها فتفكر في الاعتراف بالحقيقة ، لكنها تعلم بحب هيبوليت واريبي ، فتدفع بها الغيرة الى مواصلة صمتها الذي سيؤدى الى موت هيبوليت ، بعد تخلي ابية عنه لانتقام نيزون .

(تدور هذه المسرحية حول القدر ، مثلما كانت تراه وتبشر به تعاليم بور روابال - وبذلك تكون هذه المأساة قد اعادت ادخال مفهوم القدر الى الخشبة الفرنسية ، وهو نابض اساسي في المأساة الاغريقية) .

(لاروس - روبير)

Opérateur	اجرائي
Structures mentales	البنى الذهنية
Structures catégorielles	البنى المقولاتية
Structure globale	البنية الشاملة
Génèse	التكوين
Vérification	التثبت
Décupage d'objet	تقطيع الموضوع
Shéma	الغطاطة
Etude immanente	الدراسة المحايثة
Significatif	ذو دلالة
Sujet transindividuel	الذات المفارقة للأفراد
Sociologie structuraliste génétique	علم الاجتماع البنوي التكويني
Relations interhumaines	علاقات بين - انسانية
Méthodologique	المناهجي
Constitutif	مكون (بكسر وتشديد الواو)
Unitaire	موحدة (بكسر وتشديد الحاء)
Issue intramondaine	مخرج داخل المجتمع
Univers imaginaire	الكون التخيلي
Noblesse de robe	النبالة المتقنة
Statut	النظام الاساسي
Conscience empirique	الوعي التجريبي
Fonctionnel	الوظيفي

الكتابة في الدرجة الصفر

رولان بارت

انتصار الكتابة البورجوازية وانقطاعها

يوجد في أدب (I) ما قبل الكلاسيكية مظهر لتعدد الكتابات ، غير أن هذا التنوع يبدو أقل حجما فيما إذا طرحنا مشاكل اللغة بمصطلحات البنية وليس أبدا بمصطلحات الفن . فمن الناحية الجمالية يظهر القرن 16 ومستهل القرن 17 تضكما حرا بما فيه الكفاية في اللغات الأدبية ، وذلك لأن الناس كانوا ما يزالون منهمكين في معرفة بالطبيعة وليس في التعبير عن الجوهر الإنساني ، وعلى هذا الأساس فإن الشكل المشترك بين كتابة رابليه **Rabelais** الموسوعية وكتابة كورناي المتحذقة المتصنعة (2) - وحتى لا نشير إلا إلى اللحظات النوعية - لغة لم يصير التعميق فيها طقوسيا بعد ، ولكنها تكون في حد ذاتها وسيلة للبحث المطبق على كل امتداد العالم . الشيء الذي يعطي لهذه الكتابة الماقبل - كلاسيكية هيأة الفرق نفسها وسعادة حرية ما . أما بالنسبة للقاريء المصري فإن انطباع التنوع يتقوى إلى الحد الذي تظهر فيه اللغة وكأنها لا تزال تجرب بنيات غير قارة ، ولم تثبت بعد وبصفة نهائية روح تركيباتها وقواعد تنمية مفرداتها . ويمكن القول إذا اعتمدنا مرة ثانية على التفريق بين « اللسان » (3) و « الكتابة » - أن الأدب الفرنسي لم يكن - حتى حوالي 1658 - قد تجاوز بعد أشكالية اللغة . ولهذا السبب بالضبط كان ما يزال يجهل الكتابة . والواقع أنه يستحيل وجود أخلاقية للغة ما دامت هذه الأخيرة تتردد حتى في اختيار بنيتها . لن تظهر الكتابة إلا في اللحظة التي تصبح فيها اللغة - وقد اكتمل تكوينها على الصعيد الوطني - نوعا من السلبية ، أو أفقا يفصل بين ما هو ممنوع وما هو مباح ، دون أن تتسارع أبدا عن أصول أو مبررات هذا المحرم **tabou** لقد خلص النحويون الكلاسيكيون ، - بابتداعهم العلة اللازمة للغة - الفرنسيين من كل المشاكل اللغوية . فصارت هذه اللغة المصفاة والمثذبة ، كتابة - أي قيمة لغوية -

معطاة مباشرة وبفضل الظروف التاريخية نفسها - على أنها كونية .

ان تعدد الانواع ، واختلافها ، وحركة الاساليب داخل العقيدة **Dogme** الكلاسيكية هي معطيات جمالية وليست معطيات بنية . ولا يجب لا على هذه ولا على تلك أن توهمنا . حقيقة ان المجتمع الفرنسي قد توفرت له كتابة وحيدة أدواتية وتنميقية في نفس الوقت تصرف فيها طوال الفترة التي قامت فيها الايديولوجية البورجوازية بغزواتها وانتصاراتها . وهي كتابة أدواتية **Instrumentale** لان الشكل كان يفترض فيه أن يخدم المضمون كما تقوم المعادلة الجبرية بخدمة النشاط الفعلي والتجريبي . وهي كتابة تنميقية لان هذه الاداء كانت مزخرفة ومزينة بحوادث لا تمت بصلة الى وظيفتها ، وهي زيادة على ذلك مقترضة دون خجل من التقليد ، ومعنى ذلك ان هذه الكتابة البورجوازية عندما يعاد استعمالها من طرف كتاب مختلفي المشارب لا تشير أبدا أي تفرز من ورائتها ذلك انها ليست سوى تزيين سعيد يعتليه نشاط الفكر . لقد عرف الكتاب الكلاسيكيون هم أيضا - ودون شك - اشكالية الشكل ، ولكن النقاش لم يجر أبدا حول تنوع ومعنى الكتابات ، وأقل من ذلك حول بنية اللغة . وكانت البلاغة وحدها موضوعا للتساؤل والالتهام : أي نظام الحديث . وقد وقع التفكير فيه تبعا لغاية الاقتناع . فنقود الكتابة البورجوازية يقابله اذن تعدد البلاغات . وعلى العكس من ذلك فانه في اللحظة ذاتها التي لم تعد للبحوث البلاغية أهمية حوالية منتصف القرن 19 ، لم تبق الكتابة البورجوازية كونية ، وولدت الكتابات المعاصرة .

وبدعي ان هذه الكتابة الكلاسيكية هي كتابة طبقية . ان هذه الكتابة البورجوازية المولودة أثناء القرن 17 في حضان المجموعة التي تحيط مباشرة بالسلطة ، والمكونة بفعل ضربات القرارات اللوغمائية ، والمطورة بسرعة من كل لاستعمالات والاساليب النحوية التي استطاعت ذاتية الانسان الشعبي . التلقائية انجازها وبلورتها ، والمعدة ، على العكس من ذلك - للقيام بعمل تعريفي ، قد قدمت أولا وقبل كل شيء - وبذفس الوقاحة والصلافة المعهودة التي اتسمت بها الانتصارات السياسية الاولى لهذه الطبقة - على انها لغة طبقة اقلية متمتعة بالامتيازات . ويؤكد فوجلان (4) **Vaugelas** سنة 1647 على ان الكتابة الكلاسيكية امر واقع وليست مسألة حق . لان الوضوح كان لا يزال مقصورا على الاستعمال في البلاط فقط ، وعلى العكس من ذلك ففي سنة 1660 نجد اللغة الكلاسيكية - في نحو بوررويال **Port-Royal** مثلا - قد كسيت بخصائص كونية . وصار الوضوح قيمة . الواقع ان الوضوح خاصية بلاغية محضة ، فهو ليس ميزة لغوية عامة ممكنة في كل الأزمنة والامكنة ، ولكنه فقط الملحق المثالي لحديث ما ، بل لهذا الحديث نفسه الخاضع لمقاصد الاقتناع الدائمة ، ذلك ان بورجوازية العصور الملكية ، الأقلية (بتسكين الباء) ، وبورجوازية الفترات التالية للثورة قد نميتا - وهما تستعملان الكتابة نفسها -

ميثولوجية جوهرافية عن الإنسان الشيء الذي دفع الكتابة الكلاسيكية - وهي واحدة وكونية الى التخلي عن كل امتزاز لصالح استمرار ، حيث كانت كل جزيئة فيه اختيارا ، أي المحر الجذري لكل إمكان لغوي . وعلى هذا الاساس فان السلطة السياسية ، ووثوقية العقل ووحدة اللغة الكلاسيكية ، أشكال لنفس الحركة التاريخية .

لهذا ، فلا داعي بتاتا للاندعاش اذا ما وجدنا أن الثورة لم تغير أي شيء في الكتابة البورجوازية ، وبأنه لا يوجد إلا فرق بسيط جدا بين كتابة فينيون (6) Fénélon وبين كتابة مريمسي Mérimée (6) . وذلك لان الايديولوجية البورجوازية بقيت حتى سنة 1848 بمنجاة من التصدعات ، دون أن يزعزعها قطعا وقوع ثورة منحت البورجوازية السلطة السياسية والاجتماعية ، ولم تمنحها السلطة الثقافية لانها كانت قد استولت عليها منذ امد طويل . ولهذا لم يكن على الكتابة البورجوازية منذ لاكلوس (7) Laclos حتى ستاندال ، إلا أن تستعيد أنفاسها وتستمر فقط ، بعد العطلة القصيرة التي حدثت فيها تلك الاضطرابات . أما الثورة الرومنطيقية - وهي التي ترتبط اسميا بعملية قلب وزعزعة الشكل - فانها قد حافظت بكل تعقل وورانة على كتابة ايديولوجيتها ، وبقليل من التضحية التي أدت الى خلط في الانواع والكلمات تمكنت من الحفاظ والابقاء على ما هو جوهري في اللغة الكلاسيكية : أي الوسائلية ، وهي دون شك وسيلة يتأكد « حضورها » أكثر فاكتر (وخاصة عند شاطوبريان) لكنها في نهاية المطاف وسيلة مستعملة بدون هيبة ، وجاهلة لكل عزلة لغوية . إن هيجو وحده ، باستخراجه من الابعاد الحسية لزمانه ومكانه موضوعائية كلامية خاصة تستحيل قراءتها من خلال منظور تقليدي ، ولكن لا تمكن قراءتها إلا بالرجوع الى الخلف envers الجميل الجميل والمدمش لوجودها الخاص ، (نقول) إن هيجو وحده استطاع بما لاسلوبه من ثقل وأهمية أن يقوم بالضغط على الكتابة الكلاسيكية ويوصلها الى حافة الانفجار . وهكذا فان احتقار هيجو يضمن دائما نفس الخرافات الشكلية ، التي احتتمت في ظلها باستمرار الكتابة الثامن عشرية ذاتها ، تلك الكتابة التي بقيت - وهي الشاهدة على البذخ والابهة البورجوازية - معيار الفرنسية الصحيحة . هذه اللغة المغلفة تماما ، والمعزولة عن المجتمع بفعل كل كثافة الخرافة الأدبية ، هي من نوع الكتابة المقدسة التي يعاد استعمالها ، بلا مبالاة ، من طرف الكتاب الأشد اختلافا وتنوعا ، بصفتها قانونا صارما أو لذة جشعة . انها خيمة هذه المعجزة الساحرة : الادب الفرنسي .

لكن السنوات الواقعة حوالي 1850 حملت معها تضامر ثلاث وقائس تاريخية جديدة ومهمة : انقلاب التسكان الاوروبي ، حلول الصناعة المعدنية محل صناعة النسيج أي ميلاد الرأسمالية العصرية ، وانقسام المجتمع الفرنسي (وقد تسببت في ذلك أيام يونيه 48) الى ثلاث طبقات متعادية : أي القضاء

النهائي على أوامم الليبرالية . ورمت هذه الظروف بالبورجوازية في شرط تاريخي جديد . وحتى ذلك الحين كانت الايديولوجية البورجوازية هي التي تعطى بنفسها مقياس الكوني مألثة اياه دون احتجاج ان الكاتب البورجوازي الذي ليس امامه أي (انسان) آخر لينظر اليه ، والذي هو وحده القاضي في مسألة شقاء الناس الآخرين ، لم يكن ممزقا بين شرطه الاجتماعي ورسالته الفكرية . ومن الآن فصاعدا لن تظهر هذه الايديولوجية نفسها الا كايديولوجية ضمن ايديولوجيات أخرى ممكنة ، ولان الكوني قد فلت من قبضتها فهي لن نستطيع أن نتجاوز نفسها الا اذا ادانتها ، ويصير الكاتب فريسة غموض ولبس ما لان وعيه لم يعد يغطي ابدا وضعه . هكذا تولدت مأساوية الادب .

حينئذ بالضبط بدأت الكتابات تتعدد . وصارت كل واحدة منها سواء المصنوعة (8) ، أو الشعبوية أو الحيادية أو المتكلمة (بتشديد اللام وفتحها) تزعم انها الفعل الاولي الذي يتحمل الكاتب ، أو ييغض بواسطته وضعه البورجوازي . وتشكل كل واحدة منها محاولة للإجابة عن هذه الاشكالية الاورفيوسية للشكل المعصري : الا وهي وجود كتاب بدون أدب . منذ مائة سنة رسم فلوبيير ، مالارميه (IO) ، رامبو ، والاخوان غونكور ، السرياليون ، كينسو (9) Queneau سارتر وبلانشو اوكامي - ولا زالوا يرسمون - بعض سبل ادماج وتفجير أو اقلمة **Naturalisation** اللغة الادبية ، ولكن المجازفة ليست هي هذه المغامرة في الشكل أو هذا النجاح في العمل البلاغي أو هذه الجراة في المفردات . وكلما خط الكاتب تشكيلة أو مركبا من الكلمات الا وكان وجود الادب نفسه مطروحا للتساؤل ، وما تعطيه المعصرانية للقراءة ، في نعد وكثرة كتاباتها ، انما هو مازق تاريخها الخاص .

حرفية الاسلوب (II)

« ان الشكل يكلف ثمنا باهضا ، بهذا كان بول فاليري يجيب حينما يسأله الناس عن السبب في عدم نشره للدروس التي كان يلقيها بالكوليج دوفرانس ، ومع ذلك فقد كان الشكل يساوي تقريبا ثمن الفكر طوال حقبة باكملها هي حقبة الكتابة البورجوازية المنتصرة . ولعل الكتاب كانوا يحرسون على اقتصادها وعلى تلميحها وايحاءيتها ، الا أن الشكل كان يساوي ثمنا أقل ، خصوصا وان الكاتب كان يستعمل أداة تم تكوينها منذ زمان سابق ، أداة تتوارث اولياتها سالمة دون هوس بالجديد ، ولم يكن الشكل موضوع ملكية : اما كونية اللغة الكلاسيكية فتأتي من أن اللغة كانت ملكا جماعيا مشتركا . والفكر وحده كان مطبوعا بالغيرية . ويمكن القول بأن الشكل كانت له ، طوال هذه الفترة ، قيمة استعمالية .

وهكذا ، رأينا أنه بدأ يطرح على الأدب - حوالي 1850 - مشكل التعبير
 وستشرح الكتابة في البحث عن حجج ، وذلك بالضبط لان ظللا من الشك
 بدأت تخيم على استعمالها . وستقوم طبقة بأكملها من الكتاب حريصة اشد
 الحرص على تحمل مسؤولية التقليد لتستسيض عن القيمة الاستعمالية
 للكتابة بقيمة - العمل الصنعة ، وستنقذ الكتابة بفضل الجهد العملي الذي
 يبذل فيها ، وليس بفضل وجهتها ومصيرها . حينئذ ، بدأت تتبلور صورة
Imagerie الكاتب - الحرفي الذي يعتكف في مكان أسطوري ، كعامل
 في غرفته ، ويقوم بتقليص ونحت وتمليس ، وترصيع وتركيب شكله ،
 تماما كالصائغ الجواهري الذي يستخرج انفس من المادة ، قاضيا ساعات
 منتظمة كلها عزلة وجهد ، لانجاز عمله هذا : ان كتابا مثل كورتية (II)
Gautier الاستاذ المميز للأدب الرفيعة وفلوبير (12) (وهو يصقل
 ويثقف جملة على غرار كرواسيه (13) **Croisset** وفاليري (داخل
 عرفته في الصباح الباكر) أو جيد **Gide** (واقفا امام مقراته وكأنه
 أمام منضدة العمل) يشكلون ما يشبه جمعية أو شركة الآداب الفرنسية :
 حيث يصير العمل الفني من أجل الشكل علامة وطابع الهيئة الحرفية .
 وتحل قيمة - الصنعة هذه الى حد ما محل قيمة - العبقرية . لقد كانوا
 يمزجون ادعاءهم بانهم يكابدون كثيرا ولمدة طويلة جدا في صنع اشكالهم ،
 ينبوع من الدلال والفنح ، بل انه يحدث أحيانا نوع من الحذقة والتصنع في
 الإيجاز (وعلى العموم فان معالجة وصنع مادة ما يعني الانتقاص منها)
 تتعارض تمام التعارض مع الحذقة الباروكية (تلك التي نجدها عند كورفاني
 مثلا) : احدهما تعبر عن معرفة بالطبيعة ، ترتب عنها توسع في اللغة ، أما
 الأخرى فقد ثبتت ، وهي تحاول انتاج أسلوب أدبي أرستقراطي ، شروط
 أزمة تاريخية ستتحل في اليوم الذي لن تصير فيه الفائقة الجمالية كافية
 تبدأ لتبرير هذه اللغة اللا تاريخية ، أي في اليوم الذي سيأتي فيه التاريخ
 يانفصال جلي بين النزعة الاجتماعية للكاتب والاداة التي سلمها اليه
 لتقليد .

لقد أسس فلوبيير ، وبأكبر قدر من النظام ، هذه الكتابة الحرفية
Artisanale وتقنيته كانت الواقعة البورجوازية تنتظم في سلك الطريق
 لتثير للاعجاب أو الغريب جدا . أما الايديولوجية البورجوازية فقد كانت
 تعطى مقياس الكوني ، وتستطيع ، طامحة في وجود انسان خالص ، أن تعتبر
 مرجع وغبطة البرجوازي كفرجة لا تقدر ولا تقاس حتى بالنسبة اليها هي
 انها . وفي نظر فلوبيير كانت الحالة البورجوازية شرا وداء عضالا يحق
 للكاتب فلا يتمكن من معالجته الا اذا تحمله بصفاء ووضوح - الشيء الذي

يشكل أخص خصائص الاحساس الماساوي . وتتطلب هذه الضرورة التي يختص بها (فريديريك مورو) و (ايماء بوفاري) ، و (بوفار) و (بيكوشي) (I4) - ما داموا يجابهونها وجها لوجه - فنا يحمل هو الآخر ضرورة ، ومسلحا بقانون . لقد أسس فلوبير كتابة معيارية تتضمن - وهذه مفارقة - القواعد التقنية للمشير النهيغ **Pathos** فهو من ناحية يؤلف حكايته من تتابعات من الماهيات ، ولا يؤلفها أبدا حسب نظام ظاهراتي (كما سيقوم بذلك بروس) ، فهو يثبت الازمنة الفعلية في استعمال تواضعي عرفي ، على غرار فن ينذر بسطحيتها ، بحيث يجعلها تقوم بعملها مثلها مثل أدلة الادب ، وأنجز ايقاعا مكتوبا خلق نوعا من التعزيم والسحر الذي يؤثر - بعيدا عن مفاتيح الفصاحة المنطوقة - في حاسة سادسة : أدبية محضة ، يختص بها منتج ومستهلكو الادب . ثم - من ناحية أخرى - قانون **Code** الصنعة الادبية ، أو هذه المجموعة من التمارين المتعلقة بعناء وكذ الكتابة والتي تعضد حكمة - اذا أردنا - وتعصد أيضا حزنا وصراحة ، ما دام الفن الفلوبيري يتقدم وهو يشير إلى قناعه بأصبعه . وإذا لم يكن هذا التقنين الفريغوارى (I5) للغة الادبية يستهدف مصالحة الكاتب مع شرطه الكوني فهو على الاقل يهدف الى منحه وتحمله مسؤولية شكله ، الى أن يجعل من الكتابة التي سلمها له التاريخ ، فنا ، أي تواضعا واضحا ، وميثاقا صادقا يمكن الانسان من اتخاذ موقف مالوف ، داخل طبيعة ما تزال متباينة ومتنافرة . فالكاتب يقدم للمجتمع فنا معلنا (بفتح اللام) صريحا ، وظاهرا في معايير بالنسبة للجميع ، وفي مقابل ذلك يمكن للمجتمع أن يقبله ، مثل بولير الذي يصير على ربط نظرية شعره الرائعة بكونتييه ، كما لو كان يربطها الى نوع من أوثان الشكل المصنوع ، يقع ، دون شك ، خارج ذرائعية النشاط البورجوازي ، ولكنه رغم ذلك مدمج في نظام من الاعمال المألوفة ، ومراقب من طرف مجتمع يتعرف فيه ، ليس على أحلامه ، ولكن على مناهجه . وبما أن الادب لا يمكن أن يهزم ويقهر انطلاقا من ذاته نفسها ، أفليس من الافضل قبوله جهارا . وبما أنه محكوم عليه بهذا السجن الادبي فإنه يتحتم عليه أن ينجز فيه « عملا مثقنا وجيدا » . وهكذا تكون ، فلبرة الكتابة تكفير وفدية الكتاب العامة ، سواء كان القليلو الاحاح والتشدد ينساقون معها دون مشكل ، أو كان الاكثر صفاء من بينهم يعودون اليها كما لو كانوا يعودون الى التعرف على شرط قدرى .

أحدثت حرفية الأسلوب كتابة تحتية ، تفرعت عن فلوبيير ولكنها تكيفت حسب مقاصد المدرسة الطبيعية ، أن هذه الكتابة التي مارسها موبسان ، وزولا ، ودوديه (16) - والتي يمكن أن نسميها بالكتابة الواقعية - تركيب لدلائل الأدب الشكلية (الماضي البسيط ، الأسلوب غير المباشر ، الإيقاع المكتوب) ولعلامات الواقعية التي ليست بأقل شكلية (قطع منقولة من اللغة الشعبية ، كلمات بليغة ولهاجيات الخ . . .) بحيث لا توجد أية كتابة أكثر تسطحا من هذه التي ادعت أنها تصور الطبيعة عن قرب وليس من شك في أن الفشل ليس واقعا فقط على مستوى الشكل ولكنه واقع أيضا على مستوى النظرية : فكما يوجد في جماليات الطبيعة تعازف عن الواقع توجد أيضا فبركة للكتابة . وتكمن المفارقة في أن احتقار المواضيع لم يؤد بقاتنا إلى تقلص في الشكل . أن الكتابة الحيادية واقع متأخر ، إذ أنها لن تخترع إلا بعد الواقعية بكثير من طرف كتاب مثل كامي ، وسيكون اختراعها نتيجة للبحث عن كتابة تكون في نهاية المطاف بريئة ، أكثر مما هو ناتج عن تأثيرات جمالية الالتجاء . أن الكتابة الواقعية بعيدة كل البعد عن أن تكون محايدة ، وإنما هي على العكس من ذلك محملة بدلائل الفبركة الأكثر مشهدية .

وهكذا ، فإن المدرسة الطبيعية لما كانت في حالة الاندحار والتخلي عن ضرورة طبيعة شفوية غريبة عن الواقع غريبة واضحة ، ودون أن تدعي ، رغم ذلك ، أنها عثرت على لغة للطبيعة الاجتماعية - كما سيفعل ذلك كينو - انتجت وبشكل مفارق فنا أوليا دل على المواضعة الأدبية بتباه كان لا يزال مجهولا حتى ذلك الوقت . ولقد هيأت الكتابة الفلوبييرية شيئا فشيئا نوعا من الافتتان والسحر ، حيث كان لا يزال من الممكن أن يضيع الإنسان في قراءة لفلوبيير كما يضيع في طبيعة ملاي بأصوات ثانوية تقوم فيها الدلائل بدور الاقتناع أكثر مما تعبر ، أما الكتابة الواقعية فهي غير قادرة بتاتا على الاقتناع ، فقد حكم عليها فقط بأن تصف ، بمقتضى هذه العقيدة الثانوية المتحجرة التي تريد ألا يكون هناك شيء سوى شكل واحد فقط هو الامتلأء (التعبير) عن واقع جامد كالأشياء ، ليس للكاتب عليه من سلطة إلا ما كان عن طريق فنه الذي يتمثل في تفسيق الأدلة .

لقد مارس هؤلاء الكتاب الذين لا أسلوب لهم - موبسان ، زولا ، ودوديه واتباعهم - كتابة كانت بالنسبة اليهم ملجأ ومعرضا للمعاملات الحرفية التي كانوا يعتقدون أنهم قد أبعدها عن جمالية غير فعالة بشكل محض . ويعرف الجميع تصريحات موبسان حول صنعة الشكل ، وكل الوسائل والطرق الساذجة التي استعملتها المدرسة ، والتي تحولت بفضلها

الجملة الطبيعية الى جملة سطحية مرصودة للشهادة على غائيتها الادبية المحضة ، ويعني هذا ، هنا ، المجهود العملي الذي بذل من أجلها . ومعروف أن نية الفن وقصده في اسلوبية موبسان ، مقصورة على التركيب ، أما المعجم فقد تحتم عليه قبل ذلك أن يبقى دون الادب . ان الكتابة الجيدة - وهي منذ الآن الدليل الوحيد عن الواقعة الادبية - معناها ، بسذاجة ، تطويل مفعول ما من مكانه ، ومنح القيمة للكلمة . دا ، معتقدة أنها تحصل من هنا على ايقاع « تعبيري » . ولكن التعبيرية خرافة : انها ليست سوى عرفية التعبيرية .

كانت هذه الكتابة العرفية دائما محل اصطفاء وتفضيل من طرف النقد المدرسي الذي يقيس ثمن النص بحكم المجهود العلمي الذي بذل فيه . الا أنه ليس هناك ما هو أكثر إثارة وجذبا -للاستطلاع من تجريب تنسيقات وتركيبات للمفاعيل مثل عامل يضع قطعة آلية دقيقة في مكانها المناسب . وما تندمشر له وتعجب به المدرسة في كتابة موبسان أو دوديه ، إنما هو في نهاية المطاف دليل أدبي مفصول عن مضمونه ، يطرح الادب كمقولة ليست لها أية علاقة بلغات أخرى ، ويؤسس انطلاقا من هنا مقولية ووضوحا مثاليا للأشياء . وميما بين برولتياريا مفصولة ومطرودة من كل ثقافة وبين ادتلجنسيا شرعت منذ مدة في وضع الادب نفسه موضع التساؤل ، سيجد الزبناء المتوسطون للمدارس الابتدائية والثانوية - أي البورجوازية الصغرى بصفة اجمالية - في الكتابة الفنية - الواقعية (التي سيكتب بها قسم كبير من القصص التجارية) الصورة الممتازة والمفضلة لادب يمتلك كل العلامات الساطعة والجليلة لهويته . ولا تتمثل وظيفة الكاتب هنا في أن يبدع أكثر ، بقدر ما تكمن في اعطاء ادب يرى (بضم الياء) من بعيد .

استعملت هذه الكتابة البورجوازية - الصغيرة مرة أخرى من طرف الكتاب الشيوعيين وذلك لان المعايير الفنية للبروليتاريا لم تكن تستطيع لحد الآن أن تتميز وتختلف عن معايير البورجوازية الصغيرة (زد على ذلك أنها واقعة مطابقة للمذهب) ثم لان عقيدة الواقعية الاشتراكية نفسها تفرض ، بجزرية ، كتابة عرفية مكلفة بتبليغ ، وبوضوح تام ، محتوى عاجز عن فرض نفسه دون استعمال شكل يحدده ويتوحد به . ونفهم ، إذن ، المفارقة التي تقوم الكتابة الشيوعية وفقا لها بمضاعفة أدلة الادب الاكبر حجما ، وبالاستمرار دون تحفظ - مع أنها أبعد ما تكون عن قطع الصلة بشكل يمكن أن نقول بصفة مجملية أنه شكل بورجوازي أساسا ونموذجي ، أو كان على الاقل كذلك في الماضي - في تحمل الهموم الشكلية لفن الكتابة البورجوازي

— الصغير (زد على ذلك أن انشاءات المدرسة الابتدائية اشاعته ورسخته لدى الجمهور الشيوعي) .

لقد استعملت الواقعية الاشتراكية الفرنسية كتابة الواقعية البورجوازية مرة أخرى ، مؤلية (ممكنة) ، بدون تحفظ ، كل أدلة الفن المتعمدة ، وهذه ، على سبيل المثال بعض الاسطر من رواية لغارودي « . . . الجذع منحني ، وهو متهالك برعونة على ملابس مرصصة الحروف (اللينوتيب) . . . عضلاته تترنم فرحا . . . أصابعه ترقص ، خفيفة وقوية . . . الخيار المسمم بالأمم . . . جعل صدغيه يذقان ، وشرابينه تنبض بقوة ، وألهب قوته وغضبه ، وحماسه حتى صار أشد اضطرابا » . ونرى هنا أن كل شيء ، بعروض بصورة مجازية . وذلك لأنه يجب اعلام القارئ ، بثقل أن العمل « متقن الكتابة » (ويعني ذلك أن ما يستهلكه أدب) . وقطعا ليست هذه المجازات والاستعارات التي تلحق بكل فعل مقصود مزاج يحاول أن يفصل ويوصل خصوصية احساس ما ، وانما هي فقط علامة أدبية تحدد موضع اللغة ، مثلها تماما مثل البطاقة التي تخبر عن الثمن .

« الضرب على الآلة » « الدق » (عندما يتحدث عن الدم) أو « أن تكون سعيدا للمرة الاولى » حقا انها لغة واقعية ولكنها ليست لغة واقعية ، ولكي يكون هناك أدب يجب أن يكتب : « ضرب برداءة » على مرصصة الحروف (اللينوتيب) « الشرابين تضرب بقوة » أو « لقد عانق أول دقيقة سعيدة في حياته » . ان لا يمكن للكتابة الواقعية أن تؤدي إلا الى التصنع أو الحذقة . كتب غارودي : « بعد كل سطر ترفع ذراع اللينوتيب النحيفة بضعة من القوالب الحرفية المتراقصة » أو أيضا « توقظ كل تربية ولمسة من لمسات أصابعه جلبة فرحة في قوالب الحروف النحاسية التي تتساقط في المنزلاقات وكأنها شتاء من الايقاعات الحادة » . ان هذه الارغة Jargon الفنية هي أرغة كاثوس وماجولين .

وبدهي أنه يجب أن نحسب للرداءة حسابها ونترك لها نصيبها . والرداءة طاغية جدا في كتابة غارودي ، أما عند أندريه ستيل Stil . عاننا نعثر على وسائل وطرق أكثر كمونا واختفاء ، ولكنها لا تغلت رغم ذلك من قبضة قواعد الكتابة الفنية — الواقعية . ولا يدعي المجاز ، هنا ، أنه أكثر من روسمة تكاد تكون مندمجة في اللغة الواقعية ودالة Signalant . على الأدب دون عناء شديد : « صاف كماء الصخور » . « أياد مرققة parcheminées بالبرودة » الخ . . . لقد طردت الحذقة والتصنع من المعجم الى التركيب . وهكذا تولد التقطيع السطحي للمفاعيل ، كما هو ملاحظ عند موبسان الذي يفرض أدب (« بيد واحدة رفعت ركبتها المنطويتين ») . ولا تعرض هذه اللغة ، المشبعة عرفية وتواضعا ، الواقع الا محصورا بين مزدوجتين ، استعملت الكلمات الشعبية والتعابير المهمة

ضمن تركيب أدبي محض . « حقا ، لقد ضجعت الريح بغرابة » أو ما هو أحسن من ذلك « في غمرة الريح ، كانوا يرتدون ثيابات أمامية ، وطاقيات ، مسطحة مزحزحة فوق العيون ، وينظرون الى بعضهم بعضا بقدر غير قليل من الفضول (والمألوف هو « بغير قليل » التي تعقب اسم الفاعل المطلق ، وهو استعمال مجهول تماما في لغة الحديث) . ويجب ، طبعا ، ان نستثنى حالة أرغون ، لان ميراثه الأدبي مختلف تمام الاختلاف ، لقد فضل أرغون ان يصيغ كتابته الواقعية بلون خفيف من ألوان القرن الثامن عشر ، مازجا الى حد ما لاكلوس بزلولا .

ربما وجد في هذه الكتابة الرزينة التي يمارسها الثوريون الاحساس بالمعجز عن ابداع كتابة منذ هذه اللحظة . وربما كان هناك أيضا ، ان الكتاب البورجوازيين وحدهم هم القادرون على الاحساس بتواطؤ الكتابة البورجوازية : ولقد كان انفجار اللغة الادبية واقعا مترتبا عن وعي وليس عن ثورة . والاكيد ان الايديولوجية الستالينية تفرض رعب كل اشكالية حتى وعلى الاخص اذا كانت ثورية : ومجمل الكلام ان الكتابة البورجوازية تعتبر أقل خطرا من محاكمتها الذاتية . وهكذا كان الكتاب الشيوعيون وحدهم مساندون باستماتة وثقة كتابة بورجوازية ادانها الكتاب البورجوازيون منذ مدة طويلة أي منذ اليوم الذي أحسوا فيه بأنها متواطئة ومتورطة في أضاليل ايديولوجيتهم الخاصة : أي منذ اليوم الذي صارت فيه الماركسية مبررة .

الكتابة والصمت

ان الكتابة الحرفية ، وهي موضوعة داخل الميراث البورجوازي ، لا تزعج أي نظام ، ويمتلك الكاتب ، وهو محروم من نضالات وصراعات أخرى ، سغفاً ووجدا يكفي لتبريره وتأييده : الا وهو خلق الشكل ووضعه . واذا ما تخلى عن تحرير لغة ادبية جديدة فانه يستطيع على الأقل أن يقوم بمزايدات على اللغة القديمة ، يحملها بنيات ومقاصد ، وحذقات وتصنما ، وإشراقات ، وبكل ما هو مهجور وعتيق ، وان يخلق لغة خصبة وبأفدة . وتعني هذه الكتابة التقليدية العظيمة : أي كتابة جيد وفاليري وموتترلان ، بل حتى بروطون نفسه - أن الشكل في ثقله وغلظته ، وزينته الجوخية الاستثنائية ليس سوى قيمة متسامية عن التاريخ ، بالشكل الذي يمكن أن تكونه لغة انفسس الطفوسيسية .

لقد اعتقد كتاب آخرون أنه يستحيل عليهم أن يعزموا (بشديد وكسر الزاي) على هذه اللغة المقدسة دون أن يمزقوها ، وهكذا لغموا اللغة الادبية ، وفجروا في كل لحظة الصفحة أو القشرة المنبعثة ، قشرة الرواسم والمعدات ، والماضي الشكلي للكاتب ، كما اعتقدوا ، وهم في خضم فوضى الاشكال .
 روسط صحراء الكلمات ، أنهم سيصلون الى شيء لا تاريخ له قطعا .
 ويعثرون مرة أخرى على نضارة حالة جديدة للغة ، لكن هذه الاضطرابات والقشويشات لا تلبث أن تنتهي الى حفر أخايدهما الخاصة ، وقوانينها الخاصة ، ان **الاداب** - الرفيعة تهدد كل لغة لم تؤسس أصلا على قاعدة من الكلام الاجتماعي فقط . ولا يمكن لتحطيم اللغة وتمثيتها ، وهو يتوغل دائما الى الامام هربا من تركيبية ونحو الفوضى ، أن يؤدي الا الى صمت الكتابة . ان الاضطراب الخطي النهائي لدى رامبو (I7) أو حتى عند بعض السوراليين - الذين طوأمهم النسيان لهذا السبب بالضبط - هذا التدمير والتخريب الانفلاحي للادب يعلمنا بأن اللغة ، بالنسبة لبعض الكتاب ، تقوم في نهاية المطاف ، وهي أول وآخر منفذ للخرافة الادبية ، باعادة تركيب ما كان الكاتب يدعى أنه يهرب منه ، وبأنه لا توجد كتابة راسخة في ثورتها ، وبأن كل صمت للشكل لا ينجو من التضييل والخداع إلا عن طريق عي كامل . ويعبر ما لارميه ، وهو الى حد ما هاملت الكتابة ، جيدا عن هذه اللحظة التاريخية الدقيقة الهشة ، التي لا تتقوى فيها اللغة الادبية ولا تنماسك الا لتتغنى بضرورة موتها . ويريد الاضطراب الخطي الطباعي عند مالمارميه أن يخلق حول الكلمات التي قلت كثافتها ، منطقة خالية لا يرن فيها أبدا - لحسن الحظ - الكلام الذي تحرر من تناسقاته الاجتماعية والمذنبه . ان اللفظة - وهي مفصومة عن غلاف الرواسم المألوفة ، وعن ردود فعل الكاتب التقنية - لا تتحمل قطعا في هذه الحالة أية مسؤولية عن السياقات الممكنة كلها ، انها تقترب من فعل سريع ، فريد ، يؤكد صممه عزلة ، اذن فهو يؤكد براءة . لهذا الفن بنية الانتحار نفسها : فالصمت يشكل فيه زمنا شعريا متناسقا يحصر الكلمة بين طبقتين فيضغط عليها حتى تنفجر فتكون أقل شبيها بشظية كتابة مرموزة منها بضوء ، وفراغ ، وموت ، وحرية . (ومعروف مالموريس بلانشو **M. Blanchot** من فضل على هذه الفرضية القائلة بأن مالمارميه فاضل للغة) . هذه اللغة الملامرية ، هي أورفيوس الذي لا يستطيع انقاذ ما يحبه الا بالتخلي عنه ، ولكنه مع ذلك يلتفت اليه أحيانا ، انها الادب وقد جيء به حتى ابواب ارض الميعاد ، أي ابواب عالم بلا ادب ، والذي يجب على الكتاب رغم ذلك أن يمحضوه الشهادة .

وهذا حل آخر ، فيما يخص نفس المجهود المبذول من أجل تخليص اللغة الادبية : وهو خلق كتابة بيضاء متحررة من كل عبودية يفرضها نظام لغوي مرسوم ومحدد . ولعل مقارنة نقترضها من اللسانيات تستطيع أن تحدد وتوضح لنا هذا الواقع الجديد : معروف أن بعض اللغويين يثبتون بين طرفي القطبية (المفرد - الجمع ، الماضي - الحاضر) وجود طرف ثالث ، طرف حيادي أو الطرف الصفر ، وكذلك تبدو لهم الصيغة الاشارية للفعل **l'indicatif** الموجودة بين الصيغة الفعلية الدالة على الحيرة أو الاحتمال **Subjonctif** وبين الامر ، كشكل لا صيغة له . ومع مراعاة كل النسب والفروق فان الكتابة في الدرجة - الصفر هي في الواقع كتابة اشارية **Indicative** - أو اذا اردنا - لا صيفية ، بل يصح تمام الصحة القول بانها كتابة صحفية ، وذلك بالضبط لان الصحافة لا تنمي صيغ التمني والامر (يعني الصيغ المؤثرة) . وتحتل الكتابة الجديدة الحيادية مكانها بين هذه الصرخات والاحكام دون أن تساهم في أية واحدة منها ، لانها مكونة أساسا من غيابها .

لكنه غياب تام لا يترتب عنه أي ملجأ ولا أي سر ، فلا يمكن إذن القول بانها كتابة باردة غير متأثرة ، انها على الاصح كتابة بريئة . ويتعلق الامر هنا بتجاوز الادب ، وذلك بالركون الى نوع من أنواع اللغات القاعدية يكون في نفس الوقت بعيدا عن اللغات الحية وعن اللغة الادبية بالمعنى الدقيق .

إن هذا الكلام السفاف الذي دشنه غريب كامي ينجز أسلوبا للغياب يكاد يكون غيابا مثاليا للأسلوب ، حينئذ تنقلص الكتابة حتى تصير نوعا من الصيغة السلطوية التي تنهار فيها الصفات الاجتماعية أو الخرافية اللغوية ، لصالح حالة يكون فيها الشكل حياديا أو جامدا . وهكذا يحتفظ الفكر بمسؤوليته كاملة ، دون أن يستتر أو يتغلق ثانية بالتزام ثانوي بالشكل ، ضمن ناريخ لا ينتمي اليه . وإذا كانت كتابة فلوبيير تتضمن **قانونا** ، وكتابة ملارميه تفترض صمما ، وإذا كانت كتابات أخرى : كتابة بروسست ، سيلين ، كينو ، وبريقيير (18) تنبني ، كل واحدة بطريقتها الخاصة ، على أسانس وجود طبيعة اجتماعية ، وإذا كانت هذه الكتابات يترتب عنها تعظيم في الشكل ، وتستلزم اشكالية اللغة والمجتمع ، وتحدد الكلام وكأنه شيء تجب معالجته من طرف صانع حرفي ، أو ساهر ، أو ناسخ مخطوطات ، وليس من طرف مثقف فان الكتابة الحيادية تعثر في الواقع ، مرة أخرى على الشرط الاولى للكتابة الكلاسيكية ألا وهو : **الادواتية** . إلا أن الاداة الشكلية هذه المرة ، ليست بمسخرة بتاتا لخدمة ايديولوجية منتصرة ، ولكنها نمط وضعية يعيشها الكاتب ، انها الطريقة التي يحقق بها الصمت وجوده . وهي تفقد عن طيب خاطر كل استعانة أو لجوء الى الاناقة أو الى المحسنات ، لان هذين البعدين يدخلان الزمن من جديد في الكتابة ، أي قوة متفرعة حاملة للتاريخ .

وإذا كانت الكتابة فعلا محايدة ، وعوض أن تكون اللغة فعلا مربكا ومعيقا ،

وغير مروض (بفتح الواو) ، تتوصل الى حالة معادلة (بفتح الدال) فالادب مهزوم إذن ، والاشكالية الانسانية مستكشفة ومسلّمة بدون لون ، والكاتب يبقى الى الابد انسانا شريفا نزيها . لا يوجد لسوء الحظ ما هو اكثر خيانة من كتابة بيضاء ، فالآليات تنهيا وتقبلور في المكان نفسه الذي توجد فيه حرية اولا . وتضغط شبكة من الاشكال المتصلبة اكثر فاكثر على الطراوة والصفاء الاول للحديث ، وتنبعث ثانية ، عوض اللغة غير المحددة ، كتابة . ويصير الكاتب - أثناء انضمامه الى الكلاسيكي - تابعا لابداعه الاولى فيجعل المجتمع من كتابته طريقة ويرسله سجيناً لخرافاته الشكلية، الخاصة به .

الكتابة والكلام

منذ ما ينيف على المائة سنة تقريبا ، كان الكتاب يجهلون عموما ، وجود طرق متعددة ومختلفة جدا للتكلم بالفرنسية . وحوالي سنة 1830 ، في الوقت الذي كانت فيه البورجوازية طفلة مدللة تتلهم بكل ما يوجد في حدود مساحتها الخاصة ، اي في تلك الحصة الضيقة من المجتمع التي تمنحها للبروهيميين ، وحراس العمارات واللصوص ليقسموها ، بدأ الكتاب يدمجون في اللغة الادبية بالمعنى الدقيق القطع المجلوبة والمقتضية من اللغات الدونية شريطة ان تكون شاذة (والتي لولا صفة الشذوذ هذه لشكلت خطرا) . وكانت هذه الرطانات الجذابة والمثيرة تزخر في الادب دون ان تهدد بنيته . وكان بالذاك ، و (سي) Süe ومونيي Monnier وهوو وجود لذة في تصويب وترسيم بعض الاشكال الشديدة الغرابة والشذوذ في النطق والمفردات : مثل لهجة اللصوص الخاصة لهجة الفلاحين Patols الرطانة الالمانية ، ولهجة البوابين . ولم تكن هذه اللغة الاجتماعية ، التي هي نوع من اللباس المسرحي المعلق على جوفهم ، لتلزم قطعا كلية التكلم بها ، فتابعت الاهواء والانفعالات عطفا من فوق الكلام .

ربما كان يجب ان ننظر بروسست لكي يمزج الكاتب تمام الزج بين بعض الناس ولغتهم ، والا يقدم مخلوقاته الا تحت الانواع المحضة والحجم المكثف والملون (بالفتح) لكلامهم . في حين ان مذواق بالذاك مثلا، يمكن تقليصها بسهولة الى علاقات القوى في المجتمع الذي يشكلون فيه ما يشبه المستبدلات الجبرية ، اما الشخصية البروستية فهي تتكثف وتتركز في ظلال وكثافة لغة خاصة ، وعلى هذا المستوى يندمج وينتظم بشكل واقعي كل وضعها التاريخي : مهنته ، طبقته ثروته ، وراثته ، وبيولوجيته

هكذا بدأ الادب يعرف المجتمع كطبيعة يمكنه دون شك أن يعيد انتاج ظواهرها . وأثناء هذه اللحظات التي كان الكاتب يتابع فيها اللغات المتكلمة (بالفتح) والمستعملة في الواقع ، لا لكونها جذابة ومثيرة ولكن بصفتها أشياء جوهرية تستنفذ وتستوفي كل محتوى المجتمع ، اتخذت الكتابة كموضع لتفكيرها الكلام الحقيقي الذي يقوله الناس ، لم يبق الادب عرفة أو ملجأ ، وبدأ يتحول الى فعل اختياري واضح كما لو كان يتحتم عليه أولاً أن يدرك ويعلم تفصيلات التباين الاجتماعي في نفس الوقت الذي يعيد فيه انتاجها ، وينتلف بتقديم تقرير مباشر ، سابق لكل رسالة **Message** أخرى ، عن وضعية الناس المسجونين داخل أسوار لغة طبقتهم ، أو اقليمهم ، أو مهنتهم أو ارتهم أو تاريخهم .

وعلى هذا الاساس فان اللغة الادبية المؤسسة على الكلام الاجتماعي لا تتخلص أبداً من مزية وصفية تحاصرهما ، لان كونية لغة ما - في الحالة الاجتماعية الراهنة ، واقع سماعي وليست واقعاً نطقياً : فداخل معيار وطني كالفرنسية نجد لغات الحديث تتباين من فئة الى فئة ، كل انسان سجين لغته : وأول كلمة يتفوه بها : خارج نطاق طبقته ، تدل عليه وتفضحه ، تحدد تمام التحديد وتعرضه مع كل تاريخه للعيان . فالانسان تقوم لغته بتقديمه مستسلماً ، تخونه حقيقة شكلية تفلت ولا تخضع لأكاذيبه المهتمة أو الجريئة الخصبة . إذن فتنوع اللغات يعمل كضرورة ، ولهذا السبب بالضبط يؤسس فاجمسة :

وهكذا انتهى الامر بتوطيد اللغة المتحدث بها ، والتي وقع تخيلها أولاً ضمن التقليد الايمائي المثالي للغريب والمثير للعجاب ، الى التعبير عن مضمون التناقض الاجتماعي بأكمله : فالكتابة - في أعمال سيلين مثلاً - لا تخدم ، كديكور واقعي ناجح ، فكراً يكون موضوعاً بجانب تصوير طبقة اجتماعية فرعية . وانما تمثل حقيقة انغماس الكاتب وغوصه في لزوجة كشافه الوضع الذي يصفه ، ويتعلق الامر من غير شك دائماً بتعبير ، وفي هذه الحالة لا يكون الادب متجاوزاً . ولكن يجب الاتفاق على أن ادراك لغة واقعية وفهمها يشكل بالنسبة للكاتب - من ضمن كل وسائل الوصف (لان الادب حتى الآن يريد لنفسه أن يكون ، على الاخص هكذا) - الفعل الادبي الأكثر انسانية . ان قسماً بكامله من الادب المعاصر تعبّر عن شذرات تدق قليلاً أو كثيراً من هذا الحلم : حلم لغة أدبية تكون قد لحقت بطبيعة اللغات الاجتماعية . (ولكي لا نضرب الا مثلاً حديثاً ومعروفاً يكفي نذكر الحواز الروائي عند سارتر) . الا أنه مهما كان حجم نجاح هذه التصويرات فانها ليست قطعاً سوى تقليد واعادات للانتاج ، فهي كالانغماس

المؤطرة بالقاءات طويلة من كتابة كلها عرفية .

ولقد أراد كينو بالضبط أن يبين أن اسراء العدوى الكلامية في كل أجزاء الحديث المكتوب ممكنة ، كما أن اجتماعية اللغة عنده تتحكم وتقبض في نفس الوقت على كل طبقات الكتابة ومستوياتها من شكل خطي ، ومعجم وانسياب وهو أهم شيء رغم أنه أقل مشهدية والفاقا للانظار ، وبدمني أن كتابة كينو لا تقع خارج الادب ، لانها مستهلكة دائما من طرف فئة ضيقة من المجتمع . ولانها لا تحمل كونية ، ولكنها تتضمن فقط تجربة وتسليية . ولكن على الأقل فان هذه هي المرة الاولى التي لم تعد فيها الكتابة هي الادبية . فالادب مطرود ومبعد عن الشكل : لم يعد سوى مقولة ، والادب هو (الذي صار) سخرية ، ان اللغة هي التي تشكل هنا التجربة العميقة . او على الاصح فان الادب قد آل ، صراحة ، الى اشكالية لغوية . والواقع أنه لا يمكن أن يكون الا هكذا .

ومن خلال ما سبق نرى المجال الممكن لانسية جديدة وهو يرتسم : اذ يحل محل الارتياح العام الذي أصاب اللغة على امتداد الادب المعاصر ، وثام ومصالحة بين كلمة الأديب وكلمة الناس . حينئذ فقط يستطيع الأديب أن يدعى أنه ملتزم تمام الالتزام . أي عندما توضع حريته الانشائية داخل شرط شفوي ، تنتهي حدوده بانتهاء حدود المجتمع وليس بانتهاء حدود غرف أو جمهور : والا فان الالتزام سيبقي دائما اسميا ، ويمكن له أن يتحمل خلاص الضمير ولكنه لن يؤسس حركة . ولانه لا يوجد فكر بدون لغة فان الشكل هو أول وآخر مطاف للمسؤولية الادبية . وبما أن المجتمع غير متصالح فيما بينه فان اللغة تنشيء ، وهي ضرورية وموجهة حتما ، للكاتب وضعها ممزقا .

اوطوبيا اللغة

ان تعدد الكتابات واقع معاصر يفرض على الكاتب اختيارا ، يجعل من الشكل سلوكا ، ويثير اخلاقية للكتابة . ومن الآن فصاعدا ينضاف الى كل الابعاد التي كانت ترسم الابداع الادبي عمق جديد هو الشكل ، مؤلفا وحده فقط نوعا من الاولوية الطفيلية للوظيفة الفكرية . ان الكتابة المعاصرة جسم عضوي حقيقي مستقل يتقوى وينمو حول الفعل الادبي ، ويزينه بقيمة غريبة عن قصده ، ويقدمه باستمرار في طرازين مزدوجين للوجود ، ويركب لمحتوى الكلمات علامات معتمة تحمل في ذاتها تاريخا ، وتواطوا أو خلاصا ثانويين ، بحيث ينضم الى وضعية الفكر قدر أو مصير اضافي ، وهو قدر ومصير الشكل ، وغالبا ما يكون مخالفا لكنه دائما مربك ومرهق .

الا أن جبرية العلامة الادبية - التي تشمل الكاتب فتجعله عاجزا عن أن يخط أية كلمة دون أن يتكلف التركيب الخاص للمغة عتيقة بالية ، فوضوية أو بالضبط في الوقت الذي يصير فيه الادب ، وهو يحطم أكثر فأكثر شرطه كاستورة بورجوارية ، مطلوبا من طرف اعمال أو شهادات انسية أصبحت التاريخ ، أخيرا وبعد أمد طويل ، في صورتها عن الانسان . وكذلك لم تعد الاصناف الادبية القديمة - المفرغة في أحسن الاحوال من محتواها التقليدي الذي كان تعبيرا عن جوهر لا زمني للانسان - قادرة على التماسك والاستمرار الا باستنادها على شكل نوعي ، ونظام معجمي أو تركيبي . وبكلمة مجملة : اللغة : ان الكتابة هي التي تبتلع كل الهوية الادبية لكتاب ما . ولا يمكن أن تكون احدى روايات سارتر رواية بالفعل الا باخلاصها لاسلوب أو نبرة مسرودة *ton récit* وزيادة على كونه متقطعا ، فهو أسلوب وضعت مقاييسه أثناء تحولات جيولوجية بأكملها سابقة للرواية . والواقع ان كتابة السردى *Récitatif* هي التي تعيد ادماج مقولة **الاداب الرفيعة** في الرواية السارترية وليس مضمون هذا السرد . وأكثر من ذلك فان الكتابة المحكية هي التي تركب من جديد - حينما يحاول سارتر أن يحطم الزمن الروائي فيعدد ويشطر سرده ليعبر عن الحضور الكلي للواقع (في وقف التنفيذ) - وموق تزامن الاحداث ، زمتا واحدا ومتناسقا هو زمن الراوي الذي يتحدد صوته الخصوصي من طرف عوارض وأحداث يمكن التعرف عليها جيدا .

ويعوق هذا الصوت الخاص انكشاف تاريخ وحدة طفيلية ، ويمنع الرواية غموض ولبس شهادة من الممكن أن تكون مزيفة .

يتضح لنا مما سبق انه يستحيل كتابة رائعة ادبية معاصرة : فالكاتب موضوع بسبب كتابته في تناقض لا حل له . فاما أن يكون موضوع التصنيف منسجما بشكل ساذج مع تواضعات الشكل ، وفي هذه الحالة لا يستجيب الادب لتاريخنا الحاضر ويبقى اصم ، وكذلك تبقى الاسطورة الادبية غير متجاوزة ، ولما ان لا يقر الكاتب بنضارة العالم الحاضر وحدائته للرحبة ولكنه لا يتوفر - من أجل التعرف عليه والاحاطة به - الا على لغة مشرقة ومبته ، يلاحظ الكاتب - عندما يجلس أمام ورقته البيضاء ، أثناء اختيار الكلمات التي يجب أن تدل صراحة على موقعه في التاريخ وتشهد بأنه يتحمل معطياته - تباينا مأساويا بين ما يعمل وبين ما يرى ، اذ يشكل العالم المدني تحت ناظره الآن طبيعة حقيقية . وهذه الطبيعة تتكلم ، وتهيئ لغات حية غير ان الكاتب مطرود منها : وعلى العكس من ذلك ، يضع التاريخ بين أنامله أداة تزيينية ومتواطئة ، كتابة ورثها عن تاريخ سابق ومختلف ، ورغم أنه لبس بمسؤول عنها فانها وحدها التي يستطيع أن يستعملها . هكذا تولد

مأساوية الكتابة . وذلك لان الكاتب الواعي يتحتم عليه من الآن فصاعدا ان يصارع الادلة السلفية الجبارة للقادرة على كل شيء ، والتي تفرض عليه الادب - من سحيق ماضيها الغريب - في شكل شعائر وطقوس وليس كمصالحة ووثنام .

وهكذا ، لا يخضع حل اشكالية الكتابة للكاتب ، الا في حالة التخلي عن الادب . ويقوم كل كاتب ببولد بمحاكمة الادب في نفسه . غير انه في حالة اذا ما ادانه فانه يمنحه دائما وقفا للتنفيذ يستعمله الادب في اعادة غزوه ، ومهما تفانى في ابداع لغة حرة فانها لا تلبث ان تعاد اليه مفبركة . ذلك لان البذخ لا يكون بريئا أبدا : ويتحتم عليه ان يستمر أساسا في استعمال هذه اللغة الثابتة والمنغلقة بسبب الانخفاض الهائل لكل الناس الذين لا يتكلمونها . فالكتابة اذن في مأزق ، وهو مأزق المجتمع نفسه . ان الكتاب يشعرون اليوم بذلك : فالبحث عن لا - أسلوب ، او عن أسلوب شفوي ، عن درجة صفر ، او عن درجة متكلمة (بتشديد وفتح اللام) للكتابة . بالنسبة اليهم انما هو اجمالا استباق لحالة اجتماعية متناسقة بكيفية مطلقة ، والغالبية تعرف انه لا يمكن ان تكون هناك لغة كونية خارج كونية العالم الخفي الملموسة ، والتي ليست أبدا صوفية رواحانية او اسمية .

ففي كل كتابة حاضرة اذن تسليم **Postulation** مزدوج : فهناك سرقة انفصام وحركة حدوث وقنوم . بل ان هناك تصويرا لكل وضع ثوري يتمثل غموضه الاساسي في ان الثورة يتحتم عليها ان تستقي صورة . ترغب في امتلاكه مما تريد ان تهتمه . وتحمل الكتابة الادبية ، مثلها مثل الفن العصري بأكمله ، استيلا **التاريخ** وحلم **التاريخ** : فهي كضرورة تشهد وتقر تمزق اللغات ، هذا التمزق الذي يستحيل فصله عن تمزق **الطبقات** : وكحرية ، فهي ضمير هذا التمزق ، بل هي الجهود الذي يريد ان يتجاوزها . انها تحت الخطى نحو لغة معلوم بها - وهي تحس باستمرار كونها مذبذبة عزلتها الخاصة - وهذا لا يمنع من ان تكون خيالا جشعيا لسعادة الكلمات ، وسيمثل صفاء هذه اللغة ونضارتها . بنوع من الاستباق المثالي - كمال عالم آدمي جديد ، لن تكون اللغة فيه مستنلبة . ويؤسس تعدد الكتابات أدبا جديدا - في الحالة التي لا يخترع فيها هذا الاخير لغته الا لكي يكون مشروعا : وهكذا يصير الادب اوطوبيا لغوية .

نقله الى العربية محمد البكري

هوامش وملاحظات المترجم :

1 - الكلمات التي وقع عليها التشديد في النص المعرب هي الكلمات المبجوة في النص الاصل بحرف كبير .

2 - الكتابة المتخلقة أو المتصنعة :
ساد هذا النوع من الكتابة في القرن السابع عشر . والمتخلقة أو التصنع **La Préciosité** ميل إلى المبالغة في التأدب وتهديب العواطف والعادات وتنميق الكلام والتفنن فيه مع تشذيب لغته ولاسيما في اللغة الادبية ، وقد سادت هذه النزعة بين أفراد الطبقة الارستقراطية في فرنسا وتجلت بوضوح في الصالونات .

- **كورناي** : (1606 - 1648) شاعر ومسرحي اشتهر بمسرحيته « السيد » و « سينا » و « هوراس » . يعد مؤسس المسرح الكلاسيكي بفرنسا . يهتم بوصف طابع وسجايا ابطاله الذين يفودهم حب المجد وتحفزهم العواطف « النبيلة » . أبياته كثيفة ومركزة كأنها الامثال

3 - اللسان **langue** - اللغة **langage** - الكلام **Parole**

4 - **Vaugelas** (1585 - 1650) بارون وسيد نبيل . نحوي فرنسي حاول ان يضبط قوانين « الاستعمال السليم » ، اللغة الفرنسية ، في كتابه : « ملاحظات عن اللغة الفرنسية » . (عن لاروس يقتصر) .

ولوميتز دو ساسي وغيرهما قد أسسوا مدارس صغيرة . وقد وضع هذا النحو لانسلو في كتابه

5 - نسبة إلى دير (بور - رويال) حيث كان لانسلو (1695-1615) **Lancelot** .
النحو العام والمقتضي .

6 - فنيلون **Fénélon** : (1651 - 1715) كاتب وأسقف فرنسي من مؤلفاته « تربية البنات » و « الخرافات » و « مغامرات ثليماك » (وهذا الاخير من اوائل الكتب التي ترجمت في فجر النهضة العربية الحديثة) ، وقد ضمنه انتقادات لحكم لويس الرابع عشر تسببت له في مضايقات ومقايب . وادين كتابه « حكم القديسين » من طرف الكنيسة . يعتبر من العقول المتنورة التي بشرت بالقرن الثامن عشر .

6 ب - مريمي **Mérimée** (1803 - 1870) اديب فرنسي اشتهر بكتابة القصص القصيرة (كولومبا) و (كارمن) رغم انه كتب روايات تاريخية ، ترجم بعض المؤلفات للروسية . كان متين العلاقة بالنصر و نابليون الثالث . موضوعاته رومانطيقية نطبع كتاباته ألوان الاقليمية والمحلية . تأثر في أسلوبه كثيرا بالكلاسيكيين سيما من حيث الایجاز والتكثيف .

7 - **Laclos** لاكلوس (كودرلوس) ضابط وكاتب ، اشتهر بكتاباتاته « العلاقات الخطيرة » . (1741 - 1803)

8 - الموضوعاتية نسبة إلى الموضوع **thématique**

9 - **Queneau** : شاعر وكاتب فرنسي ولد سنة 1903 من مؤلفاته « زازي في الميتر » ، « أحد الحياة » وله دواوين شعرية متعددة . كل نتاجه تأمل دائم وغريب في اللغة وربما توج كتاباته بـ « تمرينات أسلوبية » 1947 .

- **الاخوان غونكور** : « ادموند » و « جول » كاتبان من القرن التاسع عشر ينتميان إلى المدرسة الطبيعية ، لهما دراسات عن « الفن في القرن الثامن عشر » ، وروايات . اشتهرا اساسا بيومياتهما « **Le Journal** »

10 - **مالارميه** **Mallarmé** (1842 - 1898) كان ممزقا بين طلب العيش وبين للحلم الدائم « بحياة منعزلة في الشعر » . تأثر بالرومانطيين وأعجب بأشكـال البرناسيين ، لكنه بعد كتابته لمسرحية **HERODIADE** تطور مفهومه للشعر

فصار يحلم بعمل ادبي موصود لا يفتحه وحي الصدفه مهما كان عجيبا ومدهشا ، ليواجه به العمم . كما كان يحلم بـ « الكتاب » الكوشي الذي يجب أن يكون تركيبا لكل الفنون . اطلق النقاد عن فهم حسن أو سيء على كتاباته مصطلح « الرمزية »

11 - حرية الاسلوب **Artisanat du style**

11 ب - **كوتييه** **Gautier** شاعر فرنسي (1811 - 1882) تجسّس جدا للرومانطيقية وانتهى به الامر إلى أسلوب شعري غارق بالجماليات الشكلية (Emaux et Camées)

نقدية

- 12 - **G. Flaubert** **فلوبيير** (1821 - 1880) من مؤلفاته « مدام بوباري » و « سلامبو » ، كان يهتم بصنعة الأسلوب واتقانه ويريد أن يعطي صورة موضوعية للواقع ، غير أن أسلوبه لم يتخلص من شوائب رومانطيقية ، وقد نترجم قولته التالية الشيء وقد نترجم قولته التالية الشيء الكثير : « أن تكون جميلا وحوشا موشومين منذ سوفوكل ، فهذا جائز . ولكن هناك شيئا آخر في الفن غير استقامة الخطوط وصقل الأديم والسطوح . فتشكيلية الأسلوب ليست بأكثر راحة من الفكرة بأكملها اننا نمزك أشياء كثيرة ولكننا لا نقوفر على قفر كاف من الاشكال » (من « مقدمة لحياة الكاتب »)
- **P. Valéry** **فاليري** (1871 - 1945) اتصل بملاميه عن طريق شاعر آخر أصدر شعاره الأولى ودراسيتين ، ثم صممت عشرين عاما ، لكن النجاح الذي لاقى صدور اشعاره الأولى من جديد شجعه على معاودة لعبة الكتابة . هذه اللعبة التي كان يكرها ربما تدللا . فنشر « **Charmes** » و « المقبرة البحرية » ، وغيرها ، وصار عضوا في الاكاديمية واستأذنا للشعر في الكوليج دو فرانس .
- 13 - **Croisset** **كرواسيه** كاتب فرنسي (1877 - 1937) له مسرحية « كروم السيّد » .
- 14 - من شخصيات وأبطال روايات فلوبيير .
- 15 - **الغريغوري** : نسبة الى القديس البابا غريغوار الاول (القرن السابع) . الذي يوعز اليه تقنين الانشاد والغناء الدينيين ووضع طقوس دينية مشددة باسم الاصلاح .
- 16 - **موبسان** كاتب فرنسي (1850 - 1893) شجعه فلوبيير على الكتابة فكتب مجموعات من القصص والحكايات الواقعية التي فيها حياة الفلاحين النورمانديين ونماذج من البورجوازية الصغرى ، موضوعاته الاساسية هي المغامرات الغرامية والهوس الجنوني من مؤلفاته : (منزل تلي) و (هورلا)
- **Daudet** **دوديه** : كاتب فرنسي له روايات مثل (سانو) واشتهر بقصصه القصيرة والحكايات مثل (حكايات الاثنين) كان على اتصال وثيق بالمدرسة الطبيعية ولكنه مع ذلك استطاع أن يمزج بين الفانتازيا والوصف الواقعي للحياة اليومية ، ان كتابة موبسان ودوديه وزولا وهيجو كانت هي الاكثر انتشارا في الكتب المدرسية حتى الخمسينات من هذا القرن .
- **E. Zola** **ا. زولا** : كاتب فرنسي 1890 - 1902 مؤسس المدرسة الطبيعية له روايات وكتابات نقدية دائمة .
- 17 - **A. Rimbaud** **عاشي** حياة مضطربة كلها مغامرات وتشرد بداها في السادسة عشرة من عمره كتب خلالها أهم مقطوعاته الشعرية . كان صديقا لفولير . عمل مدة على أن يكون « متنبئا » لكي يصل الى الواقع الشعري من مؤلفاته « اشراقات » و « فصل في الجحيم » ، يقد من أكثر شعراء القرن 19 « معاصرة » .
- 18 - **M. Proust** **م. بروت** (1871 - 1922) كاتب ومترجم وباحث . وتشكيل روايته : في البحث عن الزمن الضائع تطبيقا للفكرة القائلة بأن هدف العمل الادبي هو العثور على العالم الخالد عالم للتامل العقلي والفن ، وذلك من اجل تجاوز جريان الحياة اليومية المبتذلة .
- **L. F. Celine** **ل. ف. سيلين** كاتب فرنسي (1894 - 1961) من مؤلفاته « رحلة في نهاية الليل » و « الموت بالسلف » ، يمتاز بأسلوبه الدارجي المتفكك .
- **Prévert** **شاعر فرنسي** توفي مؤخرا عرف بأشعاره الشعبية من مجموعات « اقوال » ، « مشاهد » ، « الخ »
- 19 - **E. Süe** **كاتب فرنسي** ألف روايات طويلة يستهدف فيها اثاره العواطف الانسانية .
- 20 - **Monnier** **كاريكاتوري** وكاتب فرنسي أبدع شخصية جان بريدهوم كنموذج للبورجوازية الوقور الاحمق ،

تعريف ومعجم المصطلحات

- **Mécanisme** : أوالية
- **Automatisme** : آلية
- **Flaubertisation** : فلبسرة
- **Compagnonnage Corporation** : جمعية مهنية رفاق المهنة الواحدة
- **Poétique** : انشائي شعري دراسة الوظيفة اللغوية التي يصير بها انتاج لغوي ما فنا ، والدراسات الانشائية يمتزج فيها الدرس اللغوي وتحليل الانشائية وتستمد كذلك من البلاغة .
- **Style** : الاسلوب اذا كان اللسان **langue** : مجموعة من الكتابات السابقة يشترك فيها كل كتاب عصر ما . وهذا يعني انها مثل طبيعة تعبر بأكملها من خلال كلام الكاتب دون ان تعطيه رغم ذلك أي شكل بل انها لا تغنيه () بارت (فان الاسلوب) يكاد يكمن في ما وراء الادب على شكل صور او معجم يولد من جسم وماضي الكاتب ليصير شيئا فشيئا آليات فن الكاتب ، والاسلوب لا يختار (يضمم الياء) وانما يفرض نفسه .
- **أما الكتابة فهي توجد في ملتقى العمودي (وهو الاسلوب) والافقي (وهو اللسان) وتشكل لحظة اختيار وحرية وتضامن تاريخي . ولها تاريخ هو تاريخ علاقاتها بالتاريخ . وهي ملائمة لمعيار موضوع نحو (بوررويال) وفليل انتماء الى طبقة ، ويرى المؤلف ان الكتابة قد مرت ، في فرنسا ، بثلاثة مراحل :**

 - (1) المرحلة التي كانت فيها موضوعا لفطرة .
 - (2) المرحلة الثانية وقد صارت فيها موضوع عمل .
 - (3) أما المرحلة الثالثة فقد صارت فيها هدفا للفن . وقد صارت الآن في مرحلة الغياب وهي مرحلة كتابات الدرجة الصفر او الكتابة الحياتية .

- **écriture blanche** : الكتابة البيضاء او الكتابة الشكلية وهي كتابة حيادية بدون مثال
- **signifiant** : الدال
- **signe (s)** : الدليل والابلية
- **signaler** : يدل ويشير . اذا كان الكاتب يعطي لكلمة **signifier** معنى التواصل فقط فانه يعطي لكلمة **signaler** معنى سيميولوجيا جنينيا (علم الادلة) وسيوضح ذلك أكثر في كتبه التي نشرها بعد هذا الكتاب وتعميقه لهذه المفاهيم وتطويره لها الب ضد العلماء ، البورجوازيين المكلفين في اطار العلوم الانسانية بحراسة الادلة وتعميقها لانه عرّى ما في اللغة والادلة الاخرى من اختلافات وايديولوجيات
- **langage réel** = لغة واقعية **langage réaliste** : لغة واقعية
- **Travaillé** : مصنوعة من الصنعة الادبية واتقان الاساليب حسب معايير معينة

البنية ، الدليل ، اللعبة ، في حديث العلوم الانسانية

جاءك ديريدا

لعل شيئا ما قد حدث في تاريخ مفهوم البنية ، ويمكن تسمية هذا الشيء ، « حدثا » ، لو لم تكن هذه الكلمة تجلب معها حمولة من المعنى . حمولة تتمثل وظيفة الضرورة البنائية - أو البنيوية (I) - بالضبط في اختزالها أو التشكك فيها ، ونفسه ، رغم ذلك ، « حدثا » ، ولنستعمل هذه الكلمة ، بحذر وتحفظ ، بين مزدوجتين . فما هو هذا الحدث ؟ انه سيتخذ شكلا خارجيا كذلك الذي يكون للقطيعة والتكرار (2) .

وسيكون من السهل تبليان ان لمفهوم البنية ولكلمة بنية نفسها عمر المجال المعرفي (3) أي مجال معرفة العلم والفلسفة الغربيين ، وانهما يعلمان جذورهما في أرض اللغة العادية ، ومن عمق أرض هذه اللغة سيأخذهما المجال المعرفي ليعود بهما الى نفسه خلال نقل استعماري . ومع ذلك فان البنية ، أو على الاصح الخاصية البنيوية للبنية (4) قد وجدت نفسها دائما - وحتى وقوع الحدث الذي اريد ضبطه وتعيينه - محيدة مبطولة المفعول ومختزلة رغم انها كانت تباشر عملها باستمرار : وذلك بفعل حركة كمنت في اعطائها مركزا ، وفي اعادتها الى نقطة حضور والى أصل ثابت ، وكانت وظيفة هذه المركز تنحصر اساسا في العمل على ان يقوم قيدا بتنظيم البنية بانها ، ما يمكن ان نسميه بـ لعبة (5) البنية ، ولم يكن هذا المركز مقتصر فقط في وظيفته ، على توجيهه ، وتوازن وتنظيم البنية - اذ لا يمكن في الواقع التفكير في بنية غير منظمة . ان مركز بنية ما - وهو يوجه وينظم تماسك النسق - يسمح دون شك بلعبة العناصر داخل الشكل الكلي . وما تزال البنية المحرومة من أي مركز - حتى اليوم - تمثل اللامتصور واللامعقول نفسه .

ورغم ذلك فالمركز أيضا يوقف اللعبة التي يفتتحها ويجعلها ممكنة . وبوصفه مركزا فهو النقطة التي يستحيل فيها استبدال المضايمين والعناصر والكلمات . ففي المركز يمنع تبادل أو تحويل العناصر (التي يمكن لها من جهة أخرى ان تكون بنيات مدرجة في بنية واحدة) أو على الاقل بقي

ذلك ممنوعا بصفة دائمة (واستعمل هذه الكلمة عن قصد) . اذن لقد كان الاعتقاد الشائع باستمرار هوان المركز - وهو فريد حسب التعريف - يكون (بتشديد الواو وكسرها) في البنية هذا الذي لا يخضع للبنية . وهو نفسه يتحكم في البنية . لهذا - فالنسبة لفكر كلاسيكي عن البنية - يمكن أن يتم الحديث عن المركز ، وبشكل مفارق ، داخل البنية وخارجها . انه في مركز المجموعة ومع ذلك فان مركز المجموعة يوجد في موضع آخر ، لان المركز ليس تابعا لها . والمركز ليس هو المركز . ان مفهوم البنية الممركزة متماسك بشكل متناقض ، رغم انه يمثل التماسك كله ، ويمثل وضع وشرط المجال المعرفي كفلسفة أو كعلم . وكما هي الحالة دائما فان التناقض الموجود داخل التناقض يعبر ، عن قوة الرغبة . ومفهوم البنية الممركزة هو في الواقع مفهوم لعبة مؤسسية (بفتح وتشديد السين الاولى) . ومكونة انطلاقا من ثبوت مؤسس (بكسر وتشديد السين الاولى) ، ويقين مطلق يعتبر هو نفسه خارجا عن اللعبة . وانطلاقا من هذا اليقين يمكن التحكم في القلق الذي ينشأ دائما عن شكل من أشكال التورط في اللعبة والانفعال التام بها ، وعن حالة كحالة الشروع في اللعبة . وتأسيسا على ما نسميه اذن بالمركز وهو الذي يتقبل بلا مبالاة - وذلك بفعل مقدرته على أن يكون في الخارج بقدر ما هو في الداخل - أسماء الاصل والنهاية ، آرش arche أو تيلوس telos نجد أن الاعادات والاستبدالات ، والتحويلات والتبادلات دائما مأخوذة ومحصورة داخل تاريخ المعنى - الذي يمكن دائما أن نوقظ أصله أو نحس ونستيق نهايته في شكل الحضور ، أي تاريخ دون زيادة . ولهذا السبب بالضبط يمكننا القول بأن حركة كل حفرية (6) كحركة كل أخروية (7) متواطئة مع هذا الاختزال ، أي اختزال الخاصية البنوية للبنية ، وتحاول دوما أن تفكر في هذا الاختزال انطلاقا من حضور مملوء ، وخارج عن اللعبة .

وإذا كان الامر حقا على هذا الشكل وجب التفكير اذن في كل تاريخ مفهوم البنية - قبل القطيعة التي نتحدث عنها - في شكل سلسلة من الاستبدالات : استبدال مركز بمركز ، وفي شكل ترابط لتحديدات المركز ، ويتقبل هذا الاخير وبشكل منظم - اشكالا أو أسماء مختلفة . وسيكون حينئذ تاريخ الميتافيزيقيا - كتاريخ الغرب - تاريخا لهذه الاستعارات والكنايات . وسيكون الشكل الاصلي له هو تحدد الكائن كحضور ، بكل ما لهذه الكلمة من معان - واعتذر لكم عن كوني قليل التوضيح وكثير الايجاز ، والسبب أنني أريد أن أصل بسرعة الى الموضوع الرئيسي . ويمكن أن نوضح كيف أن كل أسماء الاساس والمبدأ أو المركز ، قد عينت دائما لا لا متغير حضور (cussia, energia, telos arche, eidos) (جوهر ، وجود ماعية ، ذات) ، ، aletheria ، المارقة الوعي ، الله ، الانسان

يمكن أن يكون حدث القطيعة ، التمزق الذي أسرت اليه في البداية ، قد وقع في الوقت الذي ، من الممكن ، أن تكون بنية البنية قد بدأت فيه تخضع الى الفكر ، أي بدأت تستعاد وتتكرر ، ولهذا قلت ان هذا التمزق كان إعادة بكل ما للكلمة من معان . ومنذ تلك اللحظة تحتم التفكير في لقانون الذي يتحكم ، بشكل من الاشكال ، في رغبة المركز في تكوين البنية ، وفي عمالية الاعناء (8) التي تنسق انتقالاته واستبدالاته لقانون الحضور المركزي ، غير أنه حضور لم يسبق له أن كان هو نفسه (مطابقا لذاته) بل كان دائما منفيا خارج نفسه في المستعاض به . ان البديل لا يستعاض به عن شيء سبق أن وجد قبله بشكل من الاشكال . ومنذ هذه اللحظة بدأ التفكير - دون شك - في عدم وجود مركز ، واستحالة التفكير فيه ضمن شكل ما يدعى حضوره ، وفي عدم وجود مكان طبيعي له . وفي أنه لم يكن مكانا ثابتا ومحددا ، وانما كان وظيفة ، بمعنى نوعا من اللامكان الذي نتلاعب فيه استبدالات الأدلة الى ما لا نهاية . وهذه هي اللحظة التي تحتل فيها اللغة وتغزو الحقل الاشكالي الكوني ، وهي اللحظة التي يصير فيها الكل حديثا ، عند غياب مركز أو أصل ، على شرط أن نتفاهم حول هذه الكلمة ، أي نظاما لا يمكن قطعا أن يكون فيه المدلول المركزي ، سواء كان أصليا أم صوريا ، حاضرا خارج نظام من التباينات . ان غياب مدلول متسام أو صوري يوسع الى ما لا نهاية مجال ولعبة الاعناء .

أين وكيف حدث هذا التحول في المركز كفكر لبنينة البنية ؟ قد يكون هناك شيء من السذاجة في الرجوع - من أجل تعيين هذا الحدث - الى حدث أو مذهب أو اسم مؤلف . لان هذا الحدث ينتمي دون شك الى عصر بأجمعه هو عصرنا ، لكنه سبق أن كان دائما يعلن عن نفسه ويعمل . وإذا اردنا ، ولو على سبيل الإشارة ، أن نختار بعض « أسماء الاعلام » وأن نذكر أسماء مؤلفي الاحاديث التي وقع فيها هذا الحدث بشكل اشد قربا من صياغته الأكثر راديكالية ، تحتم علينا بلا ريب أن نذكر النقد النيتشوي للميتافيزيقا ، ومفاهيم الكينونة ، والحقيقة التي حلت محلها مفاهيم اللعب والتأويل والدليل (الدليل بدون حقيقة حاضرة) ، وأن نذكر النقد الفرويدي للشعور (الحضور لذاته) ، يعني نقد الوعي ، والذات ، والهوية في ذاتها (9) والاقتراب أو الملكية لذاتها ، وبشكل أكثر راديكالية تحطيم هايدجر للميتافيزيقا ، وللاهوت الوجود ، ولتحديد الكائن كحضور . غير أن كل هذه الاحاديث المحطمة والهدامة وكل ما يشبهها محصورة فيما يشبه الدائرة ، وهي دائرة فريدة تصف شكل علاقة التاريخ بالميتافيزيقيا ، وتحطيم تاريخ هذه الاخيرة : لا معنى بقاءا للاستغناء عن المفاهيم الميتافيزيقية ، من أجل زلزلة الميتافيزيقيا ، اننا لا نتوفر على أية لغة - ولا على أي نظم (10)

أو معجم - يمكن أن تكون غريبة عن هذا التاريخ ، كما لا يمكننا أن نضوع أي اقتراح هدام ، لم يكن قد سبق أن تسلسل إلى شكل ، ومنطق ، أو إلى الفرضيات الضمنية لهذا الذي يريد أن يجادله ويعترض عليه . ولنضرب مثلاً ، من ضمن أمثلة كثيرة غيره : تدخل ميتافيزيقيا الحضور بفضل مفهوم الدلائل ، غير أنه انطلاقاً من اللحظة التي نريد فيها أن نبين - وكما أشرت إلى ذلك منذ قليل - بأنه لا يوجد أي مدلول متسام وصوري أو ذي امتياز ، وبأنه منذ الآن لا يبقى لمجال أو لعبة الاعناء حد ، يتحتم علينا أن نرفض حتى مفهوم وكلمة دليل ، ولكن ماذا ما لا نستطيع فعله ، لأن دلالة الدليل ، قد فهمت دائماً وحددت في إطار معناه كدليل - ل ، دال يحيل إلى مدلول ، ودال مختلف عن مدلوله . وإذا ما طمسنا الاختلاف الجذري بين الدال والمدلول رجب نبذ كلمة الدال نفسها كمفهوم ميتافيزيقي . وعندما يقول ليفي ستروس في مقدمة النبيء والمطبوخ بأنه « حاول تجاوز تعارض المحسوس مع المعقول وهو - (ب) - موضع دفعة واحدة على مستوى الأدلة » فإن ضرورة هذه الحركة وقوتها وشرعيتها لا تستطيع أن تنسينا عجز الدليل في ذاته عن تجاوز هذا التعارض بين المحسوس والمعقول . أنه محدد من طرف هذا التعارض : من جهة إلى أخرى وعبر مجموع تاريخه . ولم يعش إلا بفضل ويفضل نظامه . لكن لا يمكننا التخلص من مفهوم الدليل ، ولا نستطيع التخلي عن هذا التواطؤ الميتافيزيقي دون التخلي ، في نفس الوقت ، عن العمل النقدي الذي نقوده ضده ، ودون محو الاختلاف في تطابق المدلول مع ذاته ، وهو مدلول يختزل في ذاته داله أو يطرده ، ببساطة خارج ذاته ، وهو نفس الشيء في آخر المطاف . لأنه توجد طريقتان غير متوافقتين لمحو الاختلاف بين الدال والمدلول : أحدهما الطريقة الكلاسيكية التي تتمثل في اختزال أو تحويل اتجاه الدال : أي إخضاعه ، في النهاية ، الفكر ، والطريقة الثانية هي هذه التي نقودها ضد السابقة ، وتتمثل في وضع النسق الذي يعمل ضمنه الاختزال السابق ، موضع التساؤل : وقبل كل شيء تعارض المحسوس مع المعقول . وذلك لأن المفارقة هي أن الاختزال الميتافيزيقي للدليل كان في حاجة إلى التعارض الذي يختزله . ويقيم التعارض نسقاً مع الاختزال . وما نقوله هنا عن الدليل يمكن أن يمتد لكي يشمل كل المفاهيم وكل جمل الميتافيزيقيا ، وعلى الخصوص الحديث عن « البنية » . غير أن هناك أشكالاً متعددة للسقوط في هذه الدائرة . وكلها أشكال تكون ساذجة وتجريبية ومنهجية إلى حد ما وقريبة من الصياغة : صياغة هذه الدائرة . وهذه الاختلافات هي التي تفسر تعدد الأحاديث الهدامة وانعدام الاتفاق بين القائمين بها . ولقد عمل مثلاً كل من نيتشه وفرويد وهايدجر ضمن المفاهيم الموروثة عن الميتافيزيقيا ، غير أن كل اقتراض محدد يجلب إليه كل الميتافيزيقيا . لأن هذه المفاهيم ليست بعناصر ولاذرات ، ولأنها

ماخوذة ضمن نسق وتركيب . اذن فهذا هو الذي يمكن هؤلاء المحطمين من ان يهدموا بعضهم بعضا . ويمكن هايدجر مثلا من ان يتمتع في نيتشه بقدر كبير من الوضوح والتماسك ، وبأقل قدر من سوء النية والجهل ، كآخر ميتافيزيقي وآخر « أفلاطوني » . ونستطيع ان نتعاطى لهذا التمرين فيما يخص هايدجر نفسه وفرويد أو بعض الآخرين . وليس هناك اليوم من تمرين أكثر شيوعا منه .

فماذا اذن عن هذه الخطاطة الشكلية ، سيما حين نلقت الى جانب ما يسمى بـ « العلوم الانسانية » ؟ ويحتل أحد تلك العلوم هنا مكانة مقارزة دون شك . انها الانثولوجيا (علم السلالات) ، ويمكننا في الواقع ان نعتبر ان علم السلالات لم يستطع ان يولد كعلم الا في اللحظة التي استطاع ان يحدث فيها تحول في المركز : أي في اللحظة التي تميزت فيها الثقافة الاوربية ، وبالتالي تاريخ الميتافيزيقيا وتاريخ مفاهيمها ، ولانها طردت من مكانها فقد نوجب عليها آنئذ الاقتلاع عن اعتبار نفسها ثقافة مرجعية . وليست هذه اللحظة - قبل كل شيء - لحظة للحديث الفلسفي أو العلمي ، ولكنها أيضا لحظة سياسية واقتصادية وتقنية الخ . . . ويمكن القول بكل ثقة واطمئنان بأن لا عرضي ولا فجائي في ان يكون نقد العرقية (II) - شرط علم السلالات - منهجيا وتاريخيا معاصرا لهدم تاريخ الميتافيزيقيا . وكلاهما ينتميان لعصر واحد ، وللعصر نفسه .

غير ان علم السلالات ، ككل علم ، يحدث في عنصر الحديث ، وهو قبل كل شيء علم حديث ، يستعمل - ولو على مضض - مفاهيم التقليد أو العادة . والنتيجة أنه سواء أراد عالم السلالات ام لم يرد - اذ لا يتعلق الامر بقرار من عنده - فانه يستقبل في حديثه مقدمات من العرقية ، في الوقت نفسه الذي يشجبها فيه . وهي ضرورة لا يمكن التغلب عليها وقهرها ، كما أنها ليست احتمالا تاريخيا ، ويجب تأمل كل مستتبعاتها ، ولكن اذا لم يستطع أي شخص ان يفلت منها ، واذا لم يكن أي شخص مسؤولا عن الاستسلام لها ولو بأقل قدر ممكن ، فهذا لا يعني ان لكل أشكال الانقياد والخضوع اليها نفس القدر من التلاؤم والفعالية . وربما كانت نوعية وخصوبة حديث ما تقاس بالصرامة والدقة النقدية التي وقع بها التفكير في هذه العلاقة بتاريخ الميتافيزيقيا وبالمفاهيم الموروثة . ويتعلق الامر هنا بعلاقة نقدية بلغة العلوم الانسانية ، وبمسؤولية نقدية للحديث . كما ان المقصود هنا هو وضع مشكل قانون حديث يقتض من الموروث المواد الضرورية لتحطيم هذا الموروث نفسه . ويجب ان يوضع هذا المشكل بشكل واضح ومنهجي . والمشكل هنا مشكل اقتصاد واستراتيجية .

وإذا تفحصنا الآن نصوص كلود ليفي - ستروس ، كمثال ، فليس فط بسبب الامتياز المعطى اليوم لعلم السلالات من دون العلوم الانسانية الاخرى . . وليس ذلك حتى لكون الامر يتعلق هنا بفكر له وزنه الثقيل الذي تنوء به وضعية النظرية المعاصرة . ولكن بالضبط لان اختيارا ما قد اعلن نفسه في عمل ليفي ستروس ولان مذهبا معيناً قد تبلور فيه بشكل جلي تقريبا ، سواء فيما يخص هذا النقد للغة أو فيما يخص هذه اللغة النقدية في العلوم الانسانية .

لنتابع هذه الحركة في أعمال ليفي - ستروس وسنختار كخيوط رابط من صمن خيوط أخرى ، تعارض : الطبيعة / الثقافة . ورغم كل التجديدات والتعديلات والتجسيمات التي حدثت لهذا التعارض فهو وراثي في الفلسفة . انه أقدم من افلاطون وله على الأقل عمر السفسطائية . ولقد تعاقبت وتناوبت منذ تعارض **Physis/techne, Physis/Nomos** حتى وصلت الينا عن طريق سلسلة تاريخية كاملة تجعل « الطبيعة » في تعارض مع القانون والتأسيس ، ومع الفن ، ومع الصناعة ، ولكنه يضعها أيضا في تعارض مع الحرية ، والاعتباط ، والتاريخ ، والمجتمع ، والروح . . . الا أن ليفي ستروس ، منذ مقدمة كتابه الاول (**البنيات الاصلية للابوية**) نجده يعبر في نفس الوقت عن ضرورة استعمال هذا التعارض ، وعن استحالة اعتباره وتأكيد . وينطلق في البنيات من هذه البديهية أو هذا التعريف : ما هو كوني وتلقائي ينتمي الى الطبيعة ولا يكون خاضعا ولا تابعا لاية ثقافة خاصة أو أي معيار محدد . وعلى العكس من ذلك ، ينتمي الى الثقافة كل ما هو خاضع وتابع لنسق من المعايير المنظمة للمجتمع ، والقادرة اذن على التنوع من بنية اجتماعية الى الاخرى . وهذان التعريفان من نمط تقليدي . لكن ليفي ستروس يلاقي منذ الصفحات الاولى من **البنيات (I2)** - وهو الذي بدأ يشيع ويؤكد هذه المفاهيم - ما يسميه **بالفضيحة** : يعني شيئا لا يسمح ولا يتحمل بتاتا تعارض الطبيعة / الثقافة بالشكل الذي استلمت به ، ويبدو أنه يتطلب في نفس الوقت محمولات الطبيعة ومحمولات الثقافة . وهذه الفضيحة هي **منع الجماع المحرم** . ومنع الجماع المحرم كوني . وبهذا المعنى يمكن أن نقول انه طبيعي ، ولكنه أيضا تحريم ونظام معايير وممنوعات ، وبهذا المعنى الثاني (يجب أن نقول انه ثقافي . . لنقل اذن أن كل ما هو كوني عند الانسان تابع لنظام الطبيعة ، ومتصف بالتلقائية ، وان كل ما هو في حاجة لمعيار ينتمي الى الثقافة ، وينطوي على صفات النسبية والخصوصية . وهكذا نجد أنفسنا - اذن - متجابهين مع واقعة ، أو على الاصح ، مجموعة من الوقائع التي ليست ببعيدة عن الظهور بمظهر الفضيحة حسب التعريفات السابقة : لان منع الجماع المحرم - يمثل دون أدنى لبس ، وبشكل متماسك وموحد - الطابعين الذين تعرفنا فيهما على الصفات المتناقضة لنظاميين

خصوصيين : انه يشكل قانونا ، ولكنه قانون يمتلك وحده دون باقي القوانين الاجتماعية ، وفي الوقت نفسه طابع الكونية ، (ص 9) . وبدهي انه لا فضيحة الا داخل نظام من المفاهيم يعتمد التباين بين الطبيعة والثقافة . ان ليفي - ستروس وهو يفتتح عمله على عامل منع الزواج المحرم يحتل النقطة التي يجد فيها هذا الاختلاف نفسه ممحوا أو موضوع نزاع . هذا الاختلاف الذي اعتبر دائما شيئا بديهيا : لانه منذ الوقت الذي يرفض فيه منع الجماع المحرم ان يكون موضوع تفكير في اطار تعارض الطبيعة / الثقافة ، لا نستطيع القول بانه واقعة فاضحة ، ونواة تعقيم داخل شبكة من الحلولات الشفافة ، انه ليس فضيحة نلقتها ونعرض اليها داخل حقل المفاهيم التقليدية ، ولكنه الشيء الذي ينجز من هذه المفاهيم ، ويسبقها يقينا ، ويكون بكل تأكيد كشرط امكانياتها . وربما امكن القول بان كل المفاهيمية الفلسفية التي تقيم نظاما مع تعارض الطبيعة / الثقافة ، مصنوعة من اجل ان تترك في نطاق اللا مفكر فيه الشيء الذي يجعلها ممكنة . يعني اصل تحريم الجماع المحرم .

لقد عرض هذا المثال بسرعة ، وهو ليس الا مثالا من بين امثلة أخرى كثيرة ، ولكنه يبين لنا ان اللغة تحمل في ذاتها ضرورة نقدها الخاص . غير ان هذا النقد يمكن ان يجري حسب نهجين ، وحسب « طريقتين » ، ففي الوقت الذي يبدأ فيه الاحساس بنهاية تعارض الطبيعة / الثقافة تثور فينا رغبة مسألة تاريخ هذه المفاهيم بشكل منهجي وصارم . انها خطوة أولى ولا يمكن ان يكون تساؤل منهجي وتاريخي كهذا لا عملا فيلولوجيا (اشتقاقيا) ولا عملا فلسفيا بالمعنى التقليدي لهذه الكلمات ، وليس القلق والحيرة بسبب المفاهيم المؤسسة لتاريخ الفلسفة كله ، والعمل على تفكيكها أو ابطالها ، فيا ما يعمل الفيلولوجي أو المؤرخ الكلاسيكي للفلسفة ، ولكن بدون شك - رغم المظهر الخارجي - الطريقة الأكثر جراءة من أجل التخطيط لخطوة خارج الفلسفة . ان الخروج « خارج الفلسفة » أشد صعوبة مما يتصور - عموما - هؤلاء الذين يعتقدون انهم نقده من فترة طويلة وببسر مبالغ فيه ، وهم عموما غارقون في الميتافيزيقيا بمجموع النص الذي يدعون انهم خلصوه منها .

اما الاختيار الآخر - واعتقد انه يطابق بصورة افضل طريقة ليفي - ستروس - فانه ، لاجل تبادي ما في البادرة الاولى من عقم ، يتمثل ، ضمن نظام الاكتشاف التجريبي ، في المحافظة على كل هذه المفاهيم القيمة التي يعتبرها أدوات لا تزال نافعة ، مع ابطال وانتقاد حدودها وطاقاتها هنا أو هناك . ولا يمكن اعطاؤها بتاتا قيمة الحقيقة ، ولا أي حلول صارم ودقيق لكننا مستعدون للتخلي عنها متى أتاحت فرصة لذلك ، وظهر أن هناك أدوات أخرى أكثر ملاءمة . وفي انتظار هذه الفرصة ، سنستغل فعاليتها

النسبية ، ونستخدمها في تحطيم الآلة القديمة التي تنتمي إليها هذه المفاهيم وتكون أجزاءها . على هذه الشاكلة تنتقد لغة العلوم الانسانية نفسها . ويعتقد ليفي - ستروس أنه قادر على فصل **المنهج** عن **الحقيقة** ، ووسائل المنهج عن الحلولات الموضوعية التي تستهدفها . ويمكن أن نقول تقريبا أنها أولى تأكيدات ليفي - ستروس ، ولكنها على كل حال أولى كلمات **البنيات** : « لقد بدأنا نفهم أن التمييز بين حالة طبيعية وحالة اجتماعية (ونقول اليوم عن طيب خاطر : حالة طبيعية وحالة ثقافية) يقدم ، لانعدام مدلول تاريخي مقبول ، قيمة تجرر تمام التعبير استعمالها من طرف علم الاجتماع انماصر ، كوسيلة منهجية » .

وسيبقى ليفي - ستروس وفيا لهذا المقصد المزج دائما : الإبقاء على هذا الذي ينتقد فيه قيمة الحقيقة ، والحفاظ عليه كوسيلة .
من جهة سيتابع في الواقع نزاعه وجداله لقيمة تعارض الطبيعة / الثقافة . وبعد أكثر من ثلاث عشرة سنة من **البنيات** نجد **الفكر التوحش** يكون صدى أميناً للنص الذي قرأت منذ قليل : « أن التعارض بين الطبيعة والثقافة ، والذي سبق أن أكدنا عليه ، يبدو لنا أنه يعطي اليوم قيمة نهائية على الاخص . ، وليست هذه القيمة النهائية متأثرة بانعدام القيمة الانطولوجية ، وهذا ما يمكن أن يقال لو لم نكن نحذر هنا من هذا المعنى : « ألا تكفي اذابة انسانيات خاصة في انسانية عامة ، وهذه العملية الاولى تثير محاولات أخرى . . . تفرض على العلوم المحضة والطبيعية : إعادة ادماج الثقافة في الطبيعة ، وأخيرا ادماج الحياة في مجموع الشروط الفيزيائية - الكيماوية » (ص : 327) .

ومن جهة أخرى ، يعرض - ودائما في **الفكر التوحش** - تحت اسم الترميق (I3) ما يمكن أن نسميه بحديث هذا المنهج . يقول ليفي ستروس أن المرمق هو ذلك الذي يستعمل « الأدوات المتوفرة » أي الوسائل والادوات التي وجدت مسبقا ، ولم توضع خصيصا للعملية التي نستعملها فيها ، وانما نحاول أن نكيفها ، بشكل من الاشكال ودون منهج ، حسب ما تتطلبه هذه العملية . غير أننا لن نتردد مطلقا في استبدالها كلما دعت الضرورة لذلك ، ولا في تجريب العديد منها دفعة واحدة ، ولو كان أصلها وشكلها متناقضين الخ . . . يوجد إذن في شكل الترميق نقد للغة . بل أن البعض استطاع أن يقول بأن الترميق هو اللغة النقدية نفسها : وافكر الآن في نص ج جينيت **البنيوية والنقد الادبي** الذي نشر في لارك (l'Arc) تكريما لليفي ستروس ، والذي يقول فيه بأن تحليل الترميق يمكن تطبيقه تقريبا حرفيا وكلمة كلمة ، على النقد وخصوصا « النقد الادبي » (أعيد نشر هذا النص في

Figures

دار لوسوى ص 145) .

وإذا سمينا ترميقا ضرورة اقتراض المفاهيم من نص ينتمي الى موروث

يكثُر أو يقل تماسكه ، أو مهتم . فانه يتحتم علينا القول بأن كل حديث هو مرمق (بضم الميم الاولى وكسر وتشديد الثانية) . أما المهندس الذي يعارض به ليفي - ستروس المرمق فيجب عليه أن ينشيء لغته بأكملها نظما ومعجما . وبهذا المعنى لا يكون المهندس الا خرافة : ذات تصوير هي الاصل المطلق لحديثها الخاص الذي تبنيه « من أجزاء مشتقة » وتكون خالقة لكلماتها ، بل هي الكلمة نفسها . اذن ففكرة المهندس الذي يقطع الصلة بكل ترميق ، فكرة لاهوتية . ولان ليفي - ستروس قال لنا في موضع آخر بان الترميق خراف - شعري (I4) فان كل شيء يدفعنا الى التاكيد على أن المهندس خرافة انتجها المرمق . ومنذ اللحظة التي نطلع فيها عن الاعتقاد في مهندس من هذا النوع وفي حديث منقطع الصلة بالتلقي (أو الارث) التاريخي ، ومنذ اللحظة التي نقبل فيها (حقيقة) أن كل حديث منته هو مضطر الى ترميق ما ، وبأن المهندس أو العالم نوع من أنواع المرمقين ، حينئذ نجد فكرة الترميق نفسها تصير مهددة ، والاختلاف الذي تستقي منه معناها يتحلال هو الآخر .

وهكذا يبرز لنا الخيط الثاني الذي يجب أن يقودنا عبر ما يحاك

منها .

لا يصف لنا ليفي - ستروس النشاط الترميقي كنشاط عقلي فقط ، بل كنشاط خرافي - شعري أيضا . كتب في **الفكر التوحش** (ص 26) : « يمكن للتفكير الخرافي - مثله في ذلك مثل الترميق على المستوى التقني - أن يحصل على الصعيد العقلي على نتائج مذهشة وغير متوقعة . وعلى العكس من ذلك فاننا غالبا ما أشرنا الى الطابع الخرافي - الشعري للترمييق » .

غير ان افضل مجهودات ليفي - ستروس ، لا تنحصر فقط فيما اقترحه من علم بنيوي للخرافات وللنشاط الخرافي ، على الاخص في أحدث بحوثه . بل يظهر أيضا ، واقول في المرتبة الاولى تقريبا ، في القانون الذي سنة حينئذ احديثه الخاص عن الخرافات ، لما سماه بـ « الخرافيات » . انها اللحظة التي ينعكس فيها ليفي في نفسه ، وينتقد نفسه بنفسه . وبدمي أن هذه اللحظة أو المرحلة النقدية تثير اهتمام كل اللغات التي تقسم مجال العلوم الانسانية . فماذا يقول ليفي - ستروس عن « خرافياته » ؟ وهنا بالضبط نجد المزية الخرافية - الشعرية للترمييق . الواقع أن ما يبدو أكثر اغراء في هذا البحث النقدي عن قانون جديد للحديث ، هو التخلي الصريح عن كل رجوع الى مركز أو الى ذات ، أو الى مرجع ذي امتيازات ، الى أصل أو الى مبدأ أول مطلق . ويمكن تتبع موضوع هذه الاذاحة عن المركز عبر افتتاحية كتابه الاخير عن **النبي والمطبوخ كلها** . ولن اقف هنا الا على بعض المعاليم :

1 - أولا وقبل كل شيء ، يعترف ليفي - ستروس بأن الخرافة البرورية Bororo التي يستعملها هنا كخرافة مرجعية ، لا تستحق هذا الاسم ولا هذه المعالجة . ! إنما هي تسمية خادعة وتطبيق مغالي فيه . لا تستحق هذه الخرافة ، مثلها مثل غيرها ، الامتياز المرجعي المسند إليها . « الواقع ، أن الخرافة البرورية التي سنطلق عليها من الآن فصاعدا اسم « الخرافة المرجعية » ليست - كما سنحاول أن نوضح ذلك - شيئا آخر سوى تحويلا منقما قليلا أو كثيرا لخرافات أخرى نابعة سواء من نفس المجتمع أو من مجتمعات قريبة أو بعيدة . إذن فقد كان من المشروع أن نختار أي ممثل للجماعة كنقطة انطلاق . وتبعا لوجهة النظر هذه فإن الخرافة المرجعية لا تستمد أهميتها من طابعها النوعي الا نمونجي ولكن ، على الأصح ، من موقعها غير المنتظم في حضن الجماعة » (ص 10) .

2 - ليس للأسطورة من وحدة أو مصدر مطلق ، ودائما تبقى البؤرة أو اصدر ظلالا أو تقديرات وكمونات غير قابلة للامساك والتحقيق لأنها ، أساسا ، منعمة - الكل يبدأ بالبنية والتشكيل أو العلاقة - ولا يمكن للحديث الذي يدور حول هذه البنية اللا مركزية ، التي هي الأسطورة ، أن يكون له هو نفسه موضوع ومركز مطلقان ، ويجب عليه - حتى لا يعدم شكل وحركة الأسطورة - أن يتلافى هذا العنف الذي يتلخص في مركزة لغة تقوم بوصف بنية لا مركزية . إذن يجب المحول هنا عن الحديث العلمي أو الفلسفي ، وعن المجال المعرفي ، الذي يتخذ كضرورة مطلقة ، والذي هو الضرورة المطلقة في العودة الى النبع ، الى المركز ، الى الأساس الى المبدأ انسخ . . . وعلى عكس حديث المجال المعرفي ، يجب على الحديث الديني أو حديث علم - الاساطير mytho-logique أن يكون هو نفسه أسطورة - تشكليا mytho-morphe . يجب عليه أن يتخذ شكل الموضوع الذي يتحدث عنه . هذا ما يقوله ليفي - ستروس في كتابه **النيي والمطبوخ** والذي انمى أن اقرا الآن منه صفحة طويلة وجفيلة :

« الواقع أن دراسة الاساطير تثير مشكلا نهائيا ، بسبب كونها غير قادرة على التلاؤم مع المبدأ الديكارتي القائل بتقسيم المشكل العويص الى أجزاء تتعدد بالقدر الذي يتطلبه حلها . ولا يوجد للتحليل الاسطوري حد حقيقي ، كما لا توجد وحدة خفية يمكن أن نقبض عليها في نهاية العمل التجزيئي . فالموضوعات تتضاعف الى ما لا نهاية . وحينما نعتقد أنها تعود وميزنا البعض منها عن الآخر فليس ذلك الا من أجل ملاحظة أنها تعود للالتحام من جديد ، استجابة للاحاحات غير متوقعة تقوم بها التشابهات والتقاربات . وعلى هذا الأساس فإن وحدة الأسطورة لن تكون الا نزاعة واسقاطية ، ولا تعكس أبدا أية حالة أو فترة من الأسطورة . وهذه ظاهرة خيالية ناتجة عن الجهود التفسيرية ويتمثل دورها في إعطاء شكل تركيبى

للاسطورة وفي منعها من الذوبان في بلبلة وفوضى الاضداد . يمكننا القول
 إذن بأن علم الاساطير قابل للتحويل والتفكك (15) **Anaclastique**
 مع استعمال هذا المصطلح بمعناه الواسع الذي يسمح به علم الاشتقاق والذي
 يتقبل في تعريفه دراسة الاشعة المعكوسة مع دراسة الاشعة المنقطعة . غير
 ان التاملات المقصودة هنا - على عكس التاملات الفلسفية التي تدعى أنها
 تعود الى المنبع - تهتم الاشعة المحرومة من كل بؤرة أخرى الا ما كان بالفرض
 والاضمار . ولقد كان من الواجب على عملنا - وهو الآخر عمل بالغ السرعة
 والطول - ان يخضع - وهو يرغب في محاكاة الحركة التلقائية لانكسر
 الاسطوري - الى ضرورات ومتطلبات هذا الفكر وأن يحترم ايضاه . وهكذا
 فان كتابنا هذا اسطورة بطريقته الخاصة . « ويؤكد نفس الشيء في (ص 20)
 « وبما أن الاساطير تعتمد هي نفسها على قوانين من الدرجة الثانية
 (أما قوانين الدرجة الاولى فهي تلك التي تقوم عليها اللغة) فان هذا الكتاب
 يعطي حينئذ مشروع قانون من الدرجة الثالثة . وهو مشروع مرصود لضمان
 انتفسيرية **Traductibilité** لتبادلة لكثير من الخرافات . وهذا هو الدليل
 على أننا لن نكون مخطئين اذا ما اعتبرناه اسطورة : انه يشكل من الاشكال
 اسطورة الميثولوجيا . « ان غياب أي مركز واقعي وثابت للحدث الاسطوري
 أو الميثولوجي يبرر المثال الموسيقي الذي اختاره ليفي - ستروس لتأليف
 كتابه : « غياب المركز ، يعني هنا غياب الموضوع وغياب المؤلف : » وهكذا
 تبدو الاسطورة والعمل الموسيقي شبيهين بقواد أوركسترا يكون السامعون
 فيها هم المنفذون الصامتون . واذا ما تساءل الناس : أين يوجد المركز
 الواقعي للعمل ، كان لابد من الاجابة بأن تحديد موقعه مستحيل ، ان
 الموسيقى والميثولوجيا يجملان الانسان يجابه أشياء مفترضة وكمونية ،
 يكون ظلها وحده فعليا ومحققا . . . ليس للاسطير من مؤلفين . . .
 (ص 25) .

إذن هنا يتحمل الترميق الانتغرافي بعزم وظيفته الخرافية الشعرية ،
 ولكنها تقوم في نفس الوقت بابرار الضرورة الفلسفية أو المعرفية للمركز ،
 على أنها ميثولوجية أي كوههم تاريخي .

الا أنه اذا ما عدنا الى الضرورة التي يكتسبها عمل ليفي - ستروس فقد
 يكون من غير الممكن أن نتجاهل بآية حال من الاحوال ، أخطاره . واذا كان
 الميثو - لوجي **mytho-logique** خرافيا - تشكليا **mytho-morphique**
 فهل معنى ذلك أن كل الاحاديث التي تعالج الاساطير متساوية القيمة وتقوم
 مقام بعضها البعض ؟ وهل يجب التخلي عن كل ضرورة معرفية تمكن من
 التمييز بين شتى انواع الاحاديث التي تدور حول الاساطير ؟ انه سؤال
 قديم ولكنه ضروري . ولا تمكن الاجابة عنه - واعتقد أن ليفي - ستروس
 لا يجيب عنه - ما دام مشكل العلاقات بين الفلسفي **philosophème**

أو النظري الفرضي **theorème** من جهة وبين الاسطوري **mythème** ،
أو الاسطوري - الشعري من جهة أخرى لم يطرح صراحة . لأنها قضية شائكة
إننا ، بعدم طرح هذا المشكل صراحة وبوضوح ، نحكم على انفسنا بتحويل
الانتهاك المزعوم للفلسفة الى خطأ غير ملحوظ داخل المجال الفلسفي . وستكون
التجريبية هي النوع الذي ستشكل أخطاؤه بصفة دائمة أصناف هذا النوع .
وتتحول المفاهيم المتجاوزة للفلسفة الى سذاجة فلسفية . ويمكن أن نوضح
هذه المخاطرة بأمثلة كثيرة : مفاهيم الدليل ، والتاريخ ، والحقيقة الخ . . .

أما الذي أريد أن أؤكد عليه فهو فقط كون المرور الى ما وراء الفلسفة ليس
عبارة عن طي لصفحة الفلسفة وعزوف عنها . (الشيء الذي يؤدي غالبا الى
تفلسف ردي) وإنما هو عبارة عن استمرار في قراءة الفلاسفة بطريقة ما .
والخطر الذي أتحدث عنه يتحملة ليفي - ستروس بصفة دائمة ، بل انه
جزءا مجهوده . لقد قلت بأن التجريبية كانت هي الشكل الاصلي لكل الاخطاء
التي تهدد حديثا يستمر - عند ليفي - ستروس على الاخص - في التمسك
برغبته في أن يكون علميا . ولكننا اذا ما أردنا أن نطرح ، في الاساس ، مشكل
التجريبية والتمريق فإننا سنصل مباشرة الى اقتراحات متناقضة تماما ،
فيما يخص قانون الحديث في علم السلالات النحوي . فمن جهة تعتبر البنيوية
نفسها - بحق - انتقادا للتجريبية . الا انه في الوقت نفسه لا يوجد لليفي -
ستروس أي كتاب أو دراسة لا تطرح نفسها كبحت تجريبي يمكن دائما أن
يكمل أو يؤكد بمعلومات أخرى . ان الخطاطات البنيوية تقدم دائما على
أها فرضيات ناتجة عن كمية محدودة من المعلومات التي تخضع لاختيارات
التجربة . هناك نصوص كثيرة تستطيع أن توضح هذه الفرضية المزوجة
ولنعد مرة أخرى الى افنتاحية النفي والمطبوخ حيث يتضح جليا أن السبب
في ازواجية هذه الفرضية كون الامر يتعلق هنا بلغة عن اللغة « ان النقاد
الذين يعيبون علينا عدم قيامنا بجرد شامل لاساطير أمريكا الجنوبية قبل
تحليلها يقتربون تفسيراً عكسيا خطيرا لطبيعة ودور هذه الوثائق . ان
مجموعة اساطير شعب ما تدخل في نطاق اهتمام الحديث ، وهي لا تنتهي
أبدا الا في حالة ما اذا انقرض هذا الشعب عضواً أو معنوياً . ويشبه هذا
الانتقاد مؤاخذة لغوي ما بوضع نحو لغة من اللغات دون تسجيل كل الكلام
الذي تفوه به الناس منذ أن وجدت تلك اللغة ، ودون معرفة بالبيانات
الكلامية التي ستحدث طالما بقيت هذه اللغة حية . وتؤكد التجربة بأن عددا
يسيرا من الجمل يتيح للغوي وضع نحو اللغة التي يدرسها . وإذا كان الامر
يتعلق بلغات مجهولة فإن مجرد النحو الجزئي أو التصميم والخطوط الاولى
لنحوها يعد مكاسب ثمينة . ولكي يبرز التركيب الجملي ويتضح فانه لا
ينتظر سوى التمكن من احصاء سلسلة من الاحداث اللانهائية نظريا ، لان
هذا النظم يقوم على مجموع القواعد التي تتحكم في توليدها . والواقع أننا كنا

أرغب أساسا في القيام بوضع مشروع نظم للخرافات الامريكية الجنوبية ،
 اما ان تأتي نصوص جديدة لاختصاص الحديث الاسطوري . فان ذلك سيعطي
 الفرصة لمراقبة أو لتغيير الطريقة التي كانت قد صيغت بها بعض القواعد
 النحوية ، وللتخلي عن بعضها واكتشاف قواعد جديدة . الا انه في كل
 الحالات لن تكون ضرورة حديث اسطوري كلي معارضة لنا . لانه كما سبق
 ان رأينا - ليس لهذه الضرورة من معنى ، (ص 6 - 15) وهكذا نرى ان
 التجميع الشامل قد عرف (بتشديد الراء وكسرها) على أنه لا جدوى فيه ،
 « تارة أخرى على أنه مستحيل . ومرجع ذلك ، دونما شك ، وجود طريقتين
 التفكير في حدود التجميع . » أضيف مرة أخرى بأن هذين التحديين يتواجدان
 بشكل غير مريح في حديث ليفي - ستروس . يمكن أن يكون التجميع
 الشامل مستحيلا في الاسلوب الكلاسيكي : وفي هذه الحالة تثار قضية المجهود
 التجريبي الذي تبذله الذات ، أو أي حديث منته يلهث سدى خلف ثراء
 لا نهائي ، يستحيل عليه أن يتحكم فيه أبدا ، هناك أشياء كثيرة جدا أكثر
 مما يمكن أن نقوله . ولكن يمكن أن نحدد بشكل آخر عدم التجميع : ليس
 بعبء لمفهوم الانتهاء كتحصيل للتجريبية ولكن تبعا لمفهوم اللعبة . وإذا
 لم يبق للتجميع هنا من معنى فليس ذلك لان لا نهائية حقل ما لا يمكن أن
 شملها نظرة أو حديث محدودان ، ولكن لان طبيعة الحقل - أي اللغة وهي
 لغة محدودة - تستبعد التجميع . وهذا الحقل في الواقع هو حقل لعبة أي
 لعبة الاستبدالات اللانهائية داخل سياق مجموعة محدودة . ولا يتيح هذا
 الحقل تلك الاستبدالات اللانهائية الا لكونه محدودا يعني أنه عوض أن يكون
 حقا غير مستنفذ - حسب الفرضية الكلاسيكية - وعوض أن يكون كبيرا
 جدا نجد أنه ينقصه شيء ما : أي مركز يوقف ويؤسس لعبة الاستبدالات .

نستطيع القول - مستعملين بدقة هذه الكلمة التي يمحي دائما في الفرنسية
 معناها الفاضح - بأن حركة اللعبة هذه التي يسمح بها النقص ، أو غياب
 المركز أو الاصل ، هي حركة الاضافية *supplémentarité* ولا يمكن تحديد
 للمركز واستنفاد التجميع لان الدليل الذي يحل محل المركز ويضافه اليه ،
 ويعوضه عند غيابه ، يأتي زائدا ، ممتما ومضافا . وتضيف حركة الاعناء
 شيئا ما - بحيث يوجد هناك دائما فائض - ولكنها زيادة طافية لانها تأتي
 لتعويض وتلافي النقص الواقع في اتجاه الدلول . ورغم أن ليفي - ستروس
 لا يستعمل كلمة اضافي *supplémentaire* مؤكدا ومشددا - كما
 افعل انا هنا - على اتجاهي (مدلولي) المعنى اللذين ياتلفان فيه بشكل
 غريب . وليس صدفة أن يستعمل هذه الكلمة مرتين في مقدمته *لاعمال موس*
 في الوقت الذي يتكلم فيه عن « الوفرة المفرطة للدال بالمقارنة مع المدلولات ، التي
 يمكن أن تقع عليها » : « فالإنسان دائما يتوفر اذن ، في المجهود الذي يبذله
 من أجل فهم العالم ، على فائض من المعنى (يقوم بتقسيمه على الاشياء حسب

قوانين الفكر الرمزي الذي يجب على السلاطين واللسانيين أن يدرسوه .
 أن هذا التوزيع لحصة اضافية - اذا أمكننا التعبير بهذا الشكل - ضروري
 حتما لكي يبقى بعد كل حساب ، كل من الدال المتوفر الجاهز والمطلوب
 المستكشف ضمن علاقة الاستكمال التي هي شرط الفكر الرمزي . (ونستطيع
 دون شك أن نوضح كيف أن هذه **الحصة الإضافية** للمعنى هي (راسيو)
Rotio - نفسها .) وتظهر الكلمة ذاتها بعد ذلك بكثير ، وبعد أن
 نكلم ليفي - ستروس عن « هذا الدال الطافي والذي هو عبودية كل فكر
 منته » : « وبعبارة أخرى نرى - مستوحين ذلك من قاعدة ماوس **Maus**
 - أن كل الظواهر الاجتماعية يمكن أن تمثل وتعارن باللغة - في المانا **Mana**
 والوكان **Wakan** ، والاوراندا **osauda** ، مفاهيم أخرى من نفس
 النوع ، التعبير الواعي عن **وظيفة دلالية** ، يتمثل دورها في إتاحة الفرصة
 للفكر الرمزي لكي يقوم بعمله رغم التناقض الذي هو طابعه الخاص . هكذا
 نفس التناقضات **antinomie** المرتبطة بهذا المفهوم والتي تظهر وكأنها
 غير قابلة للحل . . . القوة والفعل **action** ، الكيف والحالة ، الموصوف
 والذات والفعل (في اللغة) دفعة واحدة ، الكلي الوجود والمصور موضع
 والواقع أن المانا هو كل هذه الأشياء مجتمعة ، ولكن ، ألا يكون سبب ذلك
 بالضبط ، أنه ليس أي شيء من هذه الأشياء كلها : أنه مجرد شكل أو
 بالتحديد رمز للحالة الخالصة ، وبذلك يكون قابلا لتحمل أي مضمون رمزي ؟
 فلا يكون ، ضمن هذه الانظومة الرمزية التي يبنينا كل علم للكونيات ،
 سوى **قيمة رمزية منعقدة Valeur symbolique zéro** : أي دليل يبرز
 الضرورة التي يكتسبها مضمون رمزي اضافي (أوكد) يزداد على ذلك الذي
 يحمل (بتشديد الميم) المدلول منذ مدة ، ولكنه يستطيع أن يكون قيمة ما على
 شرط أن تبقى دائما جزءا من الاحتياط الجاهز ، ولا تكون لفظة فئة كمبا
 يقول علماء الصوتيات . . (ملاحظة : « لقد توصل اللغويون منذ مدة الى
 صياغة افتراضات من هذا النوع . وعلى هذا الأساس : « فإن الفونيم الصفر
 يتعارض مع كل الفونيمات الأخرى في الفرنسية لكونه لا يحمل أي طابع
 اختلافي ولا أية قيمة صوتية ثابتة ، في حين أن للفونيم الصفر وظيفة يختص
 بها وهي كونه يتعارض مع غياب الفونيم (ياكوبسون ولوتز) ونستطيع
 أن نقول تقريبا - على نفس المنوال - راسمين فقط الخطوط العريضة للمفهوم
 الذي سبق اقتراحه - بأن وظيفة المفاهيم التي هي من نوع **المانا**
 تتمثل في التعارض مع غياب الاعناء دون أن تحمل هي بنفسها أي مدلول
 خاص » .

اذن **المتوفر المفرط** للدال ، وهو طابعه الإضافي ، يتعلق بنهاية **finitude**
 أي بنقص يتحتم **استكماله** .

نفهم إذن لماذا يكتسي مفهوم اللعبة أهمية كبرى عند ليفي - ستروس .

Roulette - بالإشارات عنده إلى كل أنواع اللعب ولا سيما لعبة الروليت كثيرة جدا وخصوصا في المقابلات ، والعرق والتاريخ ، والفكر التوحش .
 عن هذا الاستشهاد باللعب يؤخذ دائما ضمن توتر .

توتر مع التاريخ أولا ، وهو مشكل عتيق بليت كل الاعتراضات عليه استنفذت . وسأشير فقط إلى ما يبدو لي على أنه الصياغة الشكلية للمسألة مع حاكم ليفي - ستروس - أثناء اختزاله للتاريخ - وأبرز حقيقة ذلك مفهوم الذي كان مترابطا دائما مع ميتافيزيقيا غائية وأخرواوية، **eschotologie** ، بشكل مفارق ، مع فلسفة الحضور التي اعتقد البعض أنهم يستطيعون مواجهتها ومعارضتها بالتاريخ . ورغم أن موضوعاتية التاريخانية تبدو معينة العهد بالاندماج في الفلسفة فقد كان تحديد الكائن كحضور يتطلبها دائما فيها . نستطيع أن نوضح - سواء استعنا بعلم الاشتقاق أو بغيره ، ورغم العداوة الكلاسيكية التي تجعل هذه المعاني متناقضة ومتعارضة عبر الفكر الكلاسيكي كله - أن مفهوم المجال المعرفي كان يستدعي دائما مفهوم التاريخ **istoria** إذا كان التاريخ دائما هو وحدة صيرورة ، أو كتقليد للحقيقة أو خطورا للعلوم موجهها نحو أمثاله المعرفة في الحضور والحضور ذاته ، ونحو المعرفة لذاتها . لقد وقع التفكير في التاريخ دائما على أنه حركة تلخيص للتاريخ، وانسياق أو تفرع بين حصرين . لكن إذا كان من المشروع أن نرتاب في مفهوم التاريخ هذا ونفهمه فأننا بالتالي نخاطر باختزاله دون طرح صريح للمشكل الذي أشير إليه هنا ، وبالسقوط مرة أخرى في لا تاريخانية **anhistorisme** ذات شكل كلاسيكي أي في طور محدد من تاريخ الميتافيزيقيا . هكذا تبدو لي الصياغة الجتمية للمشكل . وبكيفية ملموسة أكثر ، يجب أن نعترف ، بصدد عمل ليفي - ستروس ، بأن احترام البنينة ، والاصالة الداخلية للبنية ، يجبر على تحييد وإزالة مفعول الزمن والتاريخ . والمثال على ذلك أن ظهور بنية جديدة ، أو انظومة أصيلة ، يحدث دائما بسبب انفصامها عن ماضيها وأصلها وسببها وهذا هو شرط نوعيتها البنينية . لن نتمكن إذن من وصف خاصية التنظيم البنيني إلا إذا لم نول الاعتبار - في اللحظة نفسها التي يقع فيها هذا الوصف - لشروطها السابقة : مع إسقاط مشكل الانتقال من بنية إلى أخرى ووضع التاريخ بين قوسين . في هذه اللحظة ، البنينية ، يصير مفهومنا الصفحة والانقطاع (أو عدم التتابع) ضروريين ولا مجيد عنهما . الحقيقة أن ليفي - ستروس غالبا ما يستند بهما كما يحصل مثلا عندما يتعرض لهذه البنية التي هي بنية البنينات أي اللغة والتي يقول عنها في **المخل لأعمال موس** : « لم تستطع أن تولد إلا دفعة واحدة ، وكيفما كانت لحظة وظروف ظهورها في سلم الحياة الحيوانية . فان اللغة لم تستطع أن تولد إلا دفعة واحدة . كما أن الأشياء لم تستطع الشروع في الاعناء تدريجيا . وعقب تحول لا يخضع في دراسته للعلوم

الاجتماعية ولكن الى علوم الاحياء وعلم النفس ، وقع الانتقال من مرحلة لم يكن لاي شيء فيها أي معنى الى مرحلة صار كل شيء فيها يمتلك معنى ، الشيء الذي لا يمنع ليفي - ستروس من أن يعترف بالبطء ، والانضاج ، والعناء المتوالي للتحويلات العواملية ، *factuelles* التاريخ (مثلا في العرق والتاريخ) . لكن يجب عليه حسب سلوك كان هو سلوك روسو وهوسرل أيضا - أن ينحي جانبا كل الوقائع ، في الوقت الذي يريد فيه أن يقبض مرة أخرى على النوعية الجوهرية لبنية ما . وعلى غرار روسو يتحتم عليه دائما أن يفكر في اصل بنية جديدة متبعا نموذج الكارثة - انقلاب الطبيعة داخل الطبيعة والانقطاع الطبيعي للتسلسل الطبيعي وبعد الطبيعة

ان توتر اللعب مع التاريخ هو أيضا توتر اللعب مع الحضور . فاللعب تمزيق للحضور . ويشكل حضور عنصر ما دائما مرجعا دالا واستبداليا مرقوما في نظام من الاختلافات وفي حركة سلسلة ما . ان اللعب دائما هو لعب حضور وغياب ، لكننا اذا أردنا أن نفكر فيه جذريا ، يجب أن نفكر فيه قبل تراوح الحضور والغياب ، يجب التفكير في الكائن كحضور وكغياب وانطلاقا من إمكانية اللع بوليس العكس . لكن اذا كان ليفي - ستروس قد أبرز أفضل من غيره ، لعبة التكرار وتكرار اللعبة ، فاننا نلاحظ لديه كذلك نوعا من أخلاقية الحضور ، والحنين الى الاصل ، والبراءة المهترئة التقليدية والطبيعية ، وأخلاقية صفاء الحضور والحضور لذاته في الكلام ، أخلاقية ، حنين ، بل حتى القدم وتبكيئات الضمير التي يعرضها غالبا كحافز للمشروع الاثنولوجي سيما عندما يتجه الى المجتمعات العتيقة ، يعني حسب نظره النموذجي . والنصوص التي تؤكد ذلك معروفة جدا .

اذن فان هذه الموضوعانية البنيوية للمباشرة المقطوعة (I6) والمولية وجهها نحو الحضور ، الضائع أو المستحيل ، للاصل الغائب - هي الوجه الحزين ، السلبي ، الحنيني ، المذهب ، الروسوي (I7) لفكر اللعب . هذا الفكر الذي (يشكل) الاثبات النيتشوي له - الاثبات الفرع للعبة العالم . ولبراءة الصيرورة ، اثبات عالم من الأدلة لا خطأ فيه ، ولا حقيقة ولا أصل ، عالم ممنوح لتأويل ايجابي وفعال - الوجه الآخر له . اذن فان هذا الاثبات يحدد الا مركز بطريقة أخرى غير مكونة ضياعا للمركز . وهو لعب من غير اطمئنان ، لانه يوجد هناك لعب أكيد : وهو ذلك الذي ينحصر في نطاق استبدال قطع معطاة وموجودة ، وحاضرة . وفي اطار الصدف المطلق يستسلم الاثبات مرة أخرى الى عدم التحديد التكويني (I8) والى المغامرة الجنينية *seminal* للأشهر .

هناك اذن تأويلات للتأويل ، للبنية وللدليل وللعب . تأويل يريد استكشاف الخبايا وحل الرموز ، ويحلم باستكشاف حقيقة أو أصل غير خاضع للعبة ولنظام الدليل ، ويعاني ، فيما يشبه النفي ، ضرورة التأويل .

والتأويل الآخر لم يعد ملتفتنا نحو الاصل، يقوم بتأكيد اللعبة وتقويتها، ويحاول أن يجتاز الى ما وراء الانسان والانسانية . واسم الانسان هو اسم هذا الكائن الذي حلم - طوال تاريخ الميتافيزيقيا أو الاونطولوجية أعني عبر تاريخه بأكمله - بالحضور الاكيد الملموس ، بالاساس الملموس ، بالاصل ، وبنهاية اللعبة . ولا يبحث هذا التأويل الثاني للتأويل - وهو الذي أرشدنا نيتشه الى صراطه - في الاثنوغرافيا ، كما يريده ليفي ستروس أن يكون . وسأقتبس لهذا الاخير من **الدخل لعمال موس** ، مرة أخرى ، قوله عنه بأنه الـ « موحى بانسية جديدة » .

يمكننا اليوم أن ندرك بأكثر من دليل ، أن هذين التأويلين للتأويل - اللذين يستحيل التوفيق بينهما حتى ولو عشناهما متزامنين ووفقنا بينهما ضمن تنسيق غامض - يتقاسمان مجال ما نسميه ، بكيفية اشكالية جدا ، العلوم الانسانية .

وأنا من جهتي لا أعتقد - رغم أن هذين التأويلين يتحتم عليهما اتهام اختلافهما وشحذ لا اخزاليتهما - بأنه يوجد اليوم سبيل **للاختيار** . أولا لاننا نوجد هنا في منطقة ، ولنقل أيضا وبصفة مؤقتة (منطقة) التاريخية - تبدو فيها مقولة الاختيار خفيفة جدا . ثانيا للزوم محاولة التفكير أولا وقبل كل شيء في الارضية العامة ، وفي الفرق **différance** . هذا التباين اللامختزل . ثم لانه توجد هنا قضية من نوع معين ، ولنقل أيضا بانها قضية تاريخية ، لا نفعل اليوم شيئا سوى استشفاف وحس **مفهومها** . **وتكوينها وتشكيلها** وعملها . أفوه بهذه الكلمات وأنا أنظر أساسا الى هؤلاء الذين يشيخون بأبصارهم ، في مجتمع لا أخرج نفسي منه ، عما لم يسم بعد ، والذي بدأ يبرز ويعلن عن نفسه ، ولا يمكن له أن يقوم بذلك - كما هو ضروري أثناء حالات الولادة - الا تحت نوع اللانوع وشكل البشاعة وتشوه الخلقة الذي لا شكل له ، الابكم ، الطريد والمفزع .

نقله الى العربية محمد البكري

عوامش وملاحظات المترجم :

- 1 - البنيوية
structural
- 2 - التكرار أو التضعيف
redoublement
- 3 - Epistémé : آخرنا له . المجال المعرفي ، يرى الكثير من الدارسين أن ذوكو M. Foucault هو الذي استعمل هذا المصطلح في الفلسفة الحديثة وذلك في كتابه (الكلمات والأشياء) وتعني الكلمة اشتقاقيا المعرفة وقد استعملت في الفلسفة الاطلاونية بمعنى المعرفة العقلية كتنقيض للمعرفة الناتجة عن الانعكاس الفعلي للأشياء . وقد غير ذوكو من هذا المعنى وحمل الكلمة معنى انفضاء الدعوى أو الفكري والقانون الاساسي الذي تنظم به المعرفة في ثقافة معينة وعصر معين ويستعملها دريدا بمعنى مقارب .
- 4 - الخاصية البنوية للبنية
structuralité
- 5 - اللعبة :
le jeu
- 6 - حفريه
archéologie
- 7 - اخروية : أو علم شؤون الآخرة دراسة للنهائيات الاخيرة للانسان والعالم والبعث والحساب
- 8 - عملية الاعناء ،
Procès de signification
الاعناء : المعنى في مرحلة التكون والعمل
- 9 - الهوية في ذاتها :
identité à soi
- 10 - النظم : يعني علم التركيب ، مصطلح مقترض من اللغويات ،
syntaxe
- 11 - العرقية
Ethnocentrisme
- 12 - البنيات : اشارة الى كتابه البنيات الاولى
- 13 - الترميق
Bricolage
- 14 - خراف - شعري
mytho-poétique
- 15 - كلمة ولدها المؤلف من تعني الانقلاب والتحول ، و وتعني التفكك
- 16 - الموضوعاتية نسبة الى موضوع واختارها لكثير من الاعتبارات الاشتقاقية كمقابل لـ
thématique وتعني في الفلسفة على الاخص ما يطرح كموضوع للنشاط العقلي سواء ضمنيا أو ظاهريا .
- المباشريه
immédiateté : صفة ما هو مباشر
- مقطوعة
rompu أي أنه وقع انقطاع في عملية المباشريه
- بعد الطبيعة :
écart de la nature
- 17 - نسبة لجان جاك روسو ،
- 18 - التكويني :
génétique
- 19 - جنينى
Sérinale
- mana . كلمة مالينييزية تعنى قدرة غير انسانية خارقة هي مصدر الفعل في بعض المعتقادات بارت يجعلها قيمة اجتماعية - سائدة كالشروق مثلا .
- Racio كلمة لاتينية من معانيها الاصل والنوع والفعل ،
- arche من معانيها : السفينة التي تمكن بها نوح من النجاة من الطوفان وهي كذلك الخزنة التي كانت تحتوي على الوصايا العشر .
- وبعنى بها الكيميائيون القدماء النار التي توجد في مركز الارض .

سلاما ، وليشربوا ابهار

عبد الله راجع

الآن كتبت اسمك في كأس القهوة حتى لا أنسى
الآن أسرح قلبي يشرب من نبع الايام النسيية جرعات
هبني جئتك أكشف عن عمق تجاوي في
ماذا كنت تقول ؟

الآن يثير الشجر الجائع للافراغات الغسقية شيئا
أنسبه بالرغبة في تحويل مسار الغيم
الآن يتم الحفل بتوامة الشارع والزنازة :
يخرج من مكانه نحو المقهى فرس النهر انيقا
بالمعطف والقفاز

يخبي، خلف جريدته المثقوبة عينا لا يفلت من قبضتها
سمك ، انت الآن جسور اذ تترك شعرك منسدلا
كامير خير بين الشعر ومملكة لا حد لها
فاختار الشعر

جسور في صمتك يدرع هيبتة مأخوذا بفحولته
وجسور في اللفظ يمسد عضو ذكورته
متخذا أنثاه من الديجور
الآن انتشحت دائرة المسخ بابهة الخوذات الكلدانية
يعدو فرس النهر بخوذته خلف السمك المضرب
عن شيطان لا يملكها

وزمان صوفي يوشك أن ينهي تأسيس نبوته
يتقدم نحو مضاربنا متشحا بوقار الفيله

ليل يبدأ تجربة الفوز بتأكيد محاولته
في تحويل الصلصال الى شيء يهشي
أخذته الرغبة في القرويض
الى حشد استخدام السوط
فكان استعمال الفكين
سلاح الصلصال

ليل يعلن عن انكسار الغمزة في جولتها
قرر أن يخلع سرا عورتها ثم يضاجعها
حبا في توريث سلالة المحترمة
شكلا يمزج بين الضدين
ليل يقتل شارب الوخشي
ويهز الردفين

من تم ابتداء التاريخ

من غـر ف
يدخلها الاحباب تباعا
ثم يعودون وقد تركوا رجلا
أو ذاكرة ، يأتون فنطعمهم أعصابا
ونقول بدانا الرحلة يا فرحة فاختصرها !

في هذا التاريخ
حيث يتم ختان الانسان
تتهم الارجل باستخدام الاسفلت بلا ترخيص
حينئذ يظهر جسم يملك خمسة اقدام
وتكون الرحلة نحوك يا فرحة فاختصرها !

ولأنك سيد كل الحجرات استحضرت أصابع من
 جعلوا الجدران جرائدهم
 كنت تخبئها لزمان قد يفقد في الصمت أصابعه
 أو تبلعها خشية أن يتهموك بتهريب أصابع غيرك
 ها أنت الآن تغادر جلدك نحو مساحات تتغل بالماعز
 تنسج من سلها منك شيئاً أشبه بالخيمة
 ثم تقول : اننقلي يا حيوانات الله الى عصر الهيشات الاجر
 حر بالانسان ، اننقلي نحو الحلبات الاكثر رعباً . . .
 ياتك فيض من جوع الربان الى امرأة تعصر حتى تنفك
 مفاصلها ، وتقول اقتربي ،
 هل تدرك أنك تفتح معراجاً للرغبات المقموعة
 طي احاديث العمال
 تشد حزامك بالكفين وتعدو مثل فقيه شكذالي
 خلف فراشات لا ندرکہا عين
 هل تدرك أنك حين تجس الحفلة جس غريم
 منعتہ الشرطة أن يحضر عرس امرأة
 يعرف بالتدقيق مساحتها
 كنت كمن يثقب ابهة المدعوين ، يطوف عليهم
 ولدان باباريق ، تتابع شمك حتى تكتشف الخدر
 فتدخله دخلة فحل مشتمل . . ثم تعود
 وما في السهرة من ابصر درويشا يقتحم الباب ولم
 تثقبه الرغبة في اظهار فحولته ، لكنك تدرك
 ان المدعوين اختبأوا خلف كواليس القاعة حيناً ،
 اخفى كل منهم تحت المعطف ذيلاً
 وحشاً بالقطن نوافذه حتى لا تقضه رائحة الزيت
 وجأوا
 هل تدرك أنك مسكون بالفاجع من نوبات الموشومين
 بآثار السجارة بين الفخزين ، الموضوعين
 على القنينة حتى يتسع الشرج ، اتسعت عيناك
 فابصرت براميل النفط تسافر
 ثم تعود مصنعة في علب الـ L. S. D.
 ابصرت طيور ابابيل تجادل بالكرباج
 وابصرت اله النيل يغادر ليلاً معظمه نحو القدس
 بقبعة سوداء على الراس
 وابصرت كتائب هذا الوطن الحمووم تقود الليطاني

الى مؤتمرات الكنيست

واققادوك ، امتشقت أعواد الكبريت بفادقها ، اقنا
دوك . حملت الوطن المكحود على كتفين من القصدير
اققادوك ، تمطت مدحى حتى قلنا انفجرت
ثم اتخذت من صوتك متكا ، واققادوك
فما رفعت قبضتها ضد جنون الانهار العربية
واحدة ، واققادوك ، اخترنا ان نفتح للشارع
بعضا مما نملك من ابواب - صدا الحزن علاها -
وتدققنا كالفاجعة اتخذت من خشب الطلح عصاها
، هل يذكر بحر الظلمات خطوطا
كنا نخدع احزان الراس الوثني بها
وهل الريح الجواله تحفظ بعضا مما انشدنا ؟
واققادوك ، تحركنا نحوك جيلا بثلاثة اضلاع :

هنا من يتحرك نحو السموات المسيح

وهنا من اشر ان ينجو بالجلد

وهنا من يطلع كي يبصر اكثر ...

جيلا يطلع من امم الحنة

ثم يعود وقد صفت الرؤيا واكتشفت

واقتادوك ، اخترنا ان نمتلك الرؤيا فاقتادونا . . .
 الآن راينا فاكهة من زهر الصلصال تمطت
 وفري نقامب كي تعبر ثقب الابرة
 والآن نقول ارتقمي يا حيوانات الله الى عصر القامات
 الاجدر بالانسان ، انطلقى صوب مصبات النفط وهاتى
 خبزا للاطفال الموعودين بجنات لا جائع فيها
 وبناق للسفر الآتسى .
 واذن بايعناك على فاكهة مثقلة بطقوس المنبوذين ،
 وبايعناك على مجزرة نكتسح اليابس منا
 فتقدم فينا كالنمرات الاخرى ، ناتك من آبار النفط
 زرافات ، نرسم حولك بالاجساد خليجا
 ونقول انفتحي اينها الجدران على اللحظات الاكثر لكزا
 للبارد من اعواد الكبريت
 تقدم في هذا الصنف الراقى من اصناف الديكة . .
 الآن يكون السهر الشيق جغرافية
 وتكون الغرف السوداء كتابا
 والآن تمارس عدوك بين لهاة تحرثها لغة
 واقاليم انفتحت في الرنتين على افطع عشق
 سميناك اب العشاق ، واعطيناك الكوثر
 سهل الغيم ، فامطرت ، وما امطر
 سميناك الخوذة ،
 والحرف المثل بالشوق الى التفريخ
 واعطيناك الكوثر
 قدم خطوته البحر ، فتابعته المسرى ، وتقهقر

الدار البيضاء يونيو - يوليوز 1978

اينتل عدنان

نذهب الانسانية الى المقبرة
مرتجفة بشدة

فرسان يتلوان أقوالاً « ماو »

يتبول سائقو التاكسيات واقفيين

على طريق دمشق - بيروت - دمشق

طريق بدون مجد / أسكن بلدا صغيرا / وعالما يمتد بشدة

أحب النساء اللواتي يتلثمن

كعمتي في الزمن القديم

وأولئك اللاتي يذهبن عاريات الى ملتقى الطرقات

الامريكية حيث تنمو المخدرات : انهن سرطانات تنام على ظهرها

نجسوم بحر

أحب الرجال الذين يخفون / رؤوسهم ولا يظهرون الا العين

ليست العين الموراء وانما التي / تنظر الى الداخل .

20.000 قتييل بعمان

20.000 مسمار مضيء حول رأس الملك

20.000 شبح ثقيل يفتن

الجو الجريمة خريف المجرم .

تحرك يا شعبا درنا

وليذهب شراب الليمون الى البحر

وليتمدم ملهاك

ولتحمل جياذ سباقك
ملاكها الى اسفل الارض
حيث كانت « بابل » تطبخ سمكها .

حسان ابي « اورنوس » *
وامي الملكة « زنوبيا »
وانا السمك الاول
مرمي على الشاطئ / لكن محكوم على ان اعيش .
هل تعرفون يا اغبياء ان « رامبو »
كان بيننا منذ قرن / وحديثا ببيروت وعدن
وان الشاعر فؤاد جابريل نفاع
اكرر فؤاد جابريل نفاع / هو الآن بيننا
مصلوب بغياكم / محروق بالازوت
نعم يا اهل بيروت فلتناموا وليحرق الازوت
سابات الصنوبر هذه ،
الوطن لغز / مزيلة / السلع الخارجية
التي لا تباع في غير وطننا .

وطن تموز / جرح مفتوح للذباب
وابناؤه منحلون / يمسح أحذيتهم
قطعان من المتسولين ،

حدثت ثلاث هزات أرضية
في القرن الثالث / هدمت ثلاث مرات بيروت
وما هي الهزة الرابعة تعلن عن مقدمها .

العالم يستعد للولادة
الشعب قادم
الشعب قادم
الثورة قادمة .

صباح الخير أيها المتسول
صباح الخير أيها الفدائي
صباح الخير يا محمد
صباح الخير أيها السجين .

في المساء عندما يتحرك / الظلام الطيني
أراقب المومسات / يمنع على النساء أن يفكرن
أراقب خادمتنا / يمنع عليهن أن ينمن
أراقب متزوجاتنا / يذهبن وحيدات الى السرير
يمنع على النساء / أن تستلقين كالغزالات
على الحقول اللامتناهية بالسهول العربية .
ولنتحدث عن المقاومة
والفوز الروحي
والنبوءة
والنبوءة الالهية :
(. . .) هو الشعب المتالم .

الرفيق « دوستوفسكي »
من أجل خلاصه
يعد الاخطاء الطباعية
بجريدة النهار ،
الرفيق « دوستوفسكي »
تعتقله الشرطة
لكنه يضحك يضحك وهذا الضحك
تذيعه محطات الراديو
بكل أنحاء العالم .

ولاني أريد أن أخرق السماء
وأطلق الرعد من عقالي
وانزل الطوفان على هذه المدينة !
مدينة وهمية كالريح
تحبل بكل خطايا العالم .

أحب ربح أكتوبر
السموات الحمراء
تعلن الحروب القادمة
وأحب فوق البحر
القناديل الزيتية

صبي، الطريق للصيادين والقوارب . . .

شارع الحمراء : شبكات عروقنا
تضمّر عند سماع هذا الاسم ، الدم يتحول بياضا
الراجل يتحول شبحا ، الكتاب اللبناني يفوح غفنا
فاركم / أمام الاطفال الذين بمنام من أجل لذة
الليل ، السادية تكلف قليلا ببيروت ،
ايتها المدينة ! كم من جريمة تحتضنها حاناتك
كم من فجور مادي / باغية المؤذن
قدمت العاصمة نفخ في النفير يتجلى الآن
« الجاز »

« جلميش » اكلت نباتها السري
يا اهل بيروت يا من تغطّيكم الارقام
وتسبحون في زبدة بلهاء
لافكار ذميمة
حطموا مراياكم
انظروا الى « صنيق »

انظروا الشمس تولد جديدة

حردوا سيوفكم / ابقروا المتدان العربي
من الاسفل والاعلى / ولتفجر الحرية !

الرسامون خونة :

يفوصون
في سطل من الاسيد

الشعراء خونة :

يتحدثون عن الورد
عندما تكون المدينة
حديقة من الاسفلت .

القادة خونة :

يجعلون من حبالهم السرية حبالا
تيلفونية تربطهم بواشنطن
و « فلاديفستوك »

الكهنة خونة :

يتاجرون بالمدارس
وبالضمانر المغلفة بالهوام

يخرج الفتيان من السينما

مملكة الشفاء المنتفخة

استمناء في الظلام

يستعوضون بالفيلم / عن المرأة

صحراء الحب الشاسعة

لا يدركون سوى عشق أمهاتهم . . .

اريد أن أبشر بالسرعة / الخرافية للكواكب

وقوة الفاجئة : يا ابن كنعان انك تموت

لآخر مرة .

فاتأخذ قطارا ، يا صديقي ، قطار عمان ،

مصيرنا يشبه

مصير الهندي الاحمر .

انني أشاهد موجا متلاطميا ،

بيروت مدينة ساحرة ،

نفتن كل العالم

كحظ عائسر .

الاله « شعاس » عاد / الى اربد / والزرقاء

وصور والبصرة /

يا أهل بيروت / اللابسين « البكيني » و « السليب »

المغمورين بالريش / اذا لزم الامر

استقلوا القطار السريع الاول ،

ليوجد الهواء

ليوجد الماء

لتوجد الارض

لتوجد النار

استقلوا « بيمروت » ، قطار جهنم السريع

استقلوا القطار السريع
الوقت جسد متاخر ،
القطار يصفر يتحرك بشدة يبصق دخانه
قطار بيروت السريع ————— جهنم .

ترجمة : الدامون نور الدين

هوامش :

(*) « تجسيد للسماء كمصدر خصوبة ، لعب دورا في اسطورة انساب الآلهة الاونييسية ، حيث انه يعتبر ابنا لـ « كايا » (الارض) ، نجعله بعض الاشعار ابنا لـ « الاثير » (...) لكن اسم امه لا نعرفه من خلال الأسطورة . لكن هذه هي من دون شك التجسيد الانثوي للنهار ، ويعتبر «اورانوس» و «كايا» في اسطورة انساب الآلهة ولدان لـ « الليل » .
المترجم - نقلا - عن معجم الاسطورة لـ « بيير جريمال » ، ص. 334
(*) نص مترجم عن ديوان « الدم الرديء » الصادر عن دار (جرميفال) بباريس سنة 1977 والذي شارك فيه - بالإضافة الى ا. عدنان - شعراء آخرون هم : افطواز بولاد ، محمد العبد الله ، أميرة الزيد ، جيروم شغبين ، الطاهر بنجلون ، زياد رحباني ، جان شمعون ، ميشيل قصير ، عباس بيصون ، منير المكش ، سليم حقاوي .
وقد صدر للشاعرة ديوانان آخران هما : « دم ايلول الاسود » و « عن الاثنين وخمسين قصيدة وعن الاثنين وخمسين ليلة » .

طوبوغرافية الخوف والتمتع :

(I) - وقف اعواما طويلة على أرض الشاطيء الباردة ، تلفه الزرقة ونزحف نحو قدميه العائرتين في الرمل كل الطحالب التي تخلص منها البحر اليوم وأمس . . . وقف قلعا ينظر لمل مركبا قادم من بلاد الشرق البعيدة (في الزمان) ذاهبا الى الغرب يحمله معه ويخلص قدميه من دغدغة الموج وبرودة الرمال الطرية ، يشده الى أعماقها صدرها الرحب ، وجبال تردده ، وطول مكوثه في تلك النقطة .

ولما كان قد وقف طويلا دون أن يلمس أي مركب ، فقد خطر له أن ينتفض ، فكر لحظات في خط الاتجاه ثم بدا يتحرك . كذا ولدت نقطة نفرت منها أول خطوة ، توالت الخطى على أرض الشاطيء المبتلة ثلاثة أشهر ثم اختفت في قعر المحيط . في البدء ، كانت وحيدة ، هادئة ، رزينة ، رتيبة ، ثم لحقت بها خطوات أخرى ، خرجت من نقطة في الأزل غير أنها كانت تتحرك في خط معاكس ينحني ويتكسر . ولحظة التقاطع تغير كل شيء . الهدوء والرقابة ، والاتجاه المستقيم . صارت الخطى تنقط رتجري مع ذلك كانت بدورها خطى آدمية . تتميز عن الأخرى بشيء ما ، ليس ممكنا معرفته لأول وهلة . ربما كانت غائرة أو حادة أكثر من اللازم . ربما كان صاحبها أضخم من المعتاد ، لكن المؤكد أنها أخذت تفعل تماما كالأولى . تنز واسراع (ترى هل بدأت المطاردة فورا لحظة التقاطع ؟) اقتضى الأمر أن يتأكد الرجل من ذلك قبل أن تزيد سرعة خطواته ، فلما خار الترى بنفسه في اغوار المحيط .

حين شاهد المطارد ذلك وقف وظهر على خطواته الارتباك (بالرغم من أنهما التقيا منذ شهرين وسارا معا في وقت واحد إلا أن الفاصل بينهما ظل واسعا في الزمان والمكان) .

(2) - قبل أن يقسم صدقه الجميع (في الواقع صدقوا على طهره كسوت

الرسمية) قال لهم : بأم عيني رأيته يسير هادئا على الشاطيء ، فلم رأي نط وأوشك أن يطير . لاحقته مدة شهرين ، ثم حين اقتربت منه ، غاص في البحر ولم يخرج منه حيا ولا ميتا . . . قلت في نفسي : لعله سيطفو من مكان ما لا أراه ، فاعتليت مضبة رملية بحيث أسيطر منها على سائر المحيط ، لكن اللعين لم يظهر ، فلما تأكدت من اختفائه سارعت بالأخبار ثم رجعت للقيام بواجبي عند نقطة اختفائه . . .

في نبضة تحول الشاطيء الى دولة . جاعته القوات بكثرة ، وحتى الطائرات الشاطئية التي تحوم في دوائر حول نقطة الاختفاء ، وكذا جيوش من رجال الاطفاء والغواصين والضفادع الذين تناوبوا الغوص . في كل دقيقة تمضي يتراكم الناس الذين لوحظ انهم - باستثناء الرسميين - ظلوا يديرون ظهورهم الى الشاطيء ، وينهمكون في أشغال وأقوال تختلف بحسب العمر ودرجة الصحة . منهم من لم يجيء وان كان حاضرا ومنهم من جاء وهو غائب . . . (مرت أشهر عدة قبل أن يعثر أحد الضفادع على الرجل في القاع وكان ما يزال جالسا يفكر ويتفلس . . .)

استنتاج :

الشعر ملتصق برأسه الملطخ دما ، ووجهه مفقود المعالم ، وهو لا يكاد يمشي . . . لا يرى ولا يتحرك (عيناه منتفختان ومعضوبتان ، ويداه محشورتان في القيد) .

- ما اسمك . . ؟
- عبد الله . . أين أنا ؟
- عبد الله ماذا ؟
- أريد أن أعرف أين أنا .
- طيب . . ألا تريد الإجابة ؟ . . . مرت لحظة . .
- اسمي عبد الله البري .
- وجئنا مع أصحابك أوراقا تصفك بالبحري فهل أنت هو ، أم هناك شخص آخر بهذا الاسم ؟
- لا فرق بيننا ، نحن شخص واحد .
- ولم صرت بحريا ؟
- من لا يضطر لأن يبقى بریا يصير بحريا . .
- ماذا كنت تفعل هناك ؟
- كنت فقط أقرأ ، وأفكر ، وأحن ، وأحيا ، لم أفعل بعد شيئا مهما .
- ما السبب ؟
- لانكم جنتم باكرًا . . .

— ما الذي كنت تنوي فعله ؟
— اصطاد الناس وأبيعهم مجاناً للسماك يعلمونهم الكتابة والقراءة والتفكير والحسب .
— أخرس أيها اللعين ، سنعلمك التهكم .
انهالوا عليه ضرباً ، ثم قدموه هدية لمستشفى الأمراض العقلية ، ولم يعرف أهله أين كان .
عبد الله يحكي عن مخفئه :

أنا عبد الله ، الرجل البري الذي يحيا على الأرض كسائر الناس . احترفت لنفسي مهنة فوجدتها كتجارة الغالب من قومي كاسدة ، بينما بلغت تجارة الأمم في أمصار بعيدة وقريبة حداً لا يضاهي من الرفعة والعلو والخير . فلما تفكرت في الأمر وبجئت عن العلة رأيت أن المراكب — وهي عصب التجارة النابض — لم تعد تقف عنقنا ، وليست تجارتنا — لما هي عليه — بقادرة على شراء سفن فضلاً عن صناعتها لذا لم يعد بد من استباح مراكب الناس جلباً لرواج البيع والشراء ، مما سيكون فيه الخير لسائر الحرف الأخرى . فما كان إلا أن خرجت أمشي على الشاطئ مترصداً مرور بعضها ، لكن لسوء الحال رأي أحد الذين يمنعون رسوها لما لهم من الفائدة في ذلك ، فحاولت الفرار إلا أنه كان الصق بي من ظلي .. حتى أيقنت من هلاكي . غير أن اللطف شاعت أن تخرج علي بصوت يناديني « يا عبد الله يا عبد الله ، ابشر ، أنا أخوك عبد الله البحري ، هلم اليك هلم ، وكان الصوت قادماً من وراء الموج . فالتفت خلفي فإذا الرجل أقرب الي مما كنت أعتقد ، وإذا أنا أتردد بين امرين لا بد من أحدهما . قلت قبل أن أسوخ تحت الرمال : « والله لأن جاوزت هذا الشوك إلى البستان لأنوح نواح البلب ، فاعجب لبلب بفتح فاء لياكل الشوك والورد ! ... ليس عجباً أن تفر الشاة من الذئب ، العجب أن يكون لها منه حبيب . . . كيف يضحك المرج في الربيع إذا لم يبك الشتاء ، وكيف ينال الطفل اللبن بغير بكاء . كذلك يلقي رجل الطريق الخير والشر راضياً موقناً بأن الألم يكمل ويرقى حتى يبلغ غايته ، (I) .

حين صرت بجواره سلم علي ومسح علي رأسي وهناني بما أنا فيه حتى سكن روحي ، ثم تولى تسويحي في عالمه ، الذي كنت أظن أن من فيه لا علم لهم بما يحدث — كل دقيقة — لأهل الوجه البري ، فإذا أنا بعد قليل أوقن من خطأ ظني وأصبح أوسع علماً مما كنت وأخف مما ظنيت وأكثر قدرة على الاقترب من نفسي ومن غيري ، حتى لقد بت أعتقد أن المشاكل كائنات لا قدرة لها على مصاحبة المرء إلى أسفل البحر فإذا هم تظفون وراءه ويجرفها موجه مع الزبد إلى شاطئه . أما ضريبة ذلك — كما قال

لي صاحبي عبد الله البحري مرارا - فهي ان يتحول المرء الى سمكة والا
أخرجه الغواصون والضفادع بسهولة ، اذ لكل عالم شكل وهيئة تناسبه .
واذكر أنهم حين عثروا علي كنت جالسا احاور صاحبي فأخرجوني دونه
ولم يهبطوا به ولا شكوا في شكله . وعجبت كيف أسأوا الى حين أخبرتهم
بان اصحابي في القمر كانوا اسماكاً ، بل رموني بالخيل ثم اخلوا سبيلي .

وبعد فما أنا من جديد أفتح تجارتي ، وان كانت حالتها قد ازدادت
كساداً . لا أبيع شيئاً ولا أكاد أشتري ، وكل همي أن أراقب الناس
يتحركون دون مال أو بضاعة ، تتجرجر أيديهم الطويلة الى جوار أقدامهم .
يحز في نفسي مرأهم وهم يتخبطون تحيط باطرافهم خيوط دقيقة يشتغلون
في البحث عن رؤوسها . وخيل لي أنني أعرف من شؤونهم ما لا يعرفون .
بينما أنا على تلك الحال أدركتني غشاوة فلم أعد أرى شيئاً .

22 - 10 - 1977

احمد بوزفور

الطريق طويل وأبيض بين الاراضي المحصودة المنحدرة على الجانبين والطفل بدا صغيرا كنقطة . لم يكن يحس بالانجل في يده . . . يسير وهو يلوح به ولكنه لم يكن يحسه . . . التراب يبرد . . . أحسن به تحت قدميه الصغيرتين ناعما ومدغدغا كالطحين ، والتفت وراءه فرأى خطوانه مطبوعة على التراب كما هي : خطوة وراء خطوة . نظر الى قدمه اليمنى وضغط بها على التراب ثم رفعها ونظر الى صورتها المرسومة ، نظر الى الاصبع الكبيرة تتبعها الاصابع الاربعة الصغيرة وابتمس : كالدجاجة والكتاكيت . وأحس على جبهته بنسمة باردة خفيفة ففتهد . . . كم كانت الشمس حارة اليوم ! ورأى شوكا على جانب الطريق فأحس بالانجل في يده . . . ضربها بقوة فإطارها عن جذعها الناحل المزعب ثم عاد فضرب الجذع نفسه وأطاره . أبوه قوي ، يحصد طول النهار ولا يتعب . أحس بالراحة حين تذكر غناء أبيه . . . لم يكن الا دندنة خافتة تطفو فوقها مرة بعد مرة كلمات صغيرة متقطعة : « يا لالا . . . الغيام . . . عشرين » الشمس تنحدر نحو المغرب . . . سمع الطفل خوار بقرة من بعيد فالتفت ولكنه لم يرها . . . أبوه حين ينددن في خفوت لا يشعر بأحد ، ينسى ما حوله تماما ، وحينئذ يتباطأ الطفل في جمع حزم الشمع المحصود وينظر الى الحقول الاخرى . لابد أن أباه الآن يشرب الشاي عند عمته ، ولن يصل الى الدار الا في الظلام ، ولذلك فلن يرى خطوات ابنه الضاحكة على التراب المسحوق . أمه هي التي ستفتح الباب في الليل ، أما هو فسيكون نائما . . . على الجانب الايسر من الطريق رأى وجها ملتويا يضحك ، وحين التقط الورقة الملونة عرف أنه وجه امرأة ، فقد كان في أذنيها قرطان طويلان كقمرين ملتفين . . . كانت الورقة مكرشة ، لابد أن صاحبها رماها بعد أن امنص حبات الحلوى . مر بلسانه على الخد الايسر للمرأة فلم يذق الا طعم الورق الاملس ، طوى الورقة على أربع ووضعها في قب جلابته الكتانية وتابع سيره . حين يمر تحت دار « العيساوي » فستهاجمه الكلبة البيضاء . . . ن ذلك فعليه أن يخرج من الطريق الناعم الطري ويخترق الشوك والحصى ليراوغها

. . ولكن دار « العيساوي » لا تزال بعيدة . . والتفت الى الوادي الاخضر
 في السفح البعيد فرأى الاشجار والماء وطريق السيارات والبيوت والحرسه ،
 ثم صعد ببصره وراء الوادي الى الجبل المقابل فرأى الغابة والافق والسماء .
 جلس على حافة الطريق وأخذ يتابع ببصره سيارة صغيرة زرقاء كانت
 تجري كالنحلة مع الوادي الاخضر . لو اشترى له أبوه سيارة . . من
 الحديد لا من التراب . . يجرها في ساحة الدار على عجلاتها المطاطيه
 ويجري . . حتى يصل . . الى المدينة ؟ ؟ المدينة هناك وراء الغابة
 في الليل يرون أضواءها البعيدة . ليلها كالنهار . والاطفال فيها كالجن لا
 يخافون . في النهار يقرأون الكتب في المدارس ، وفي الليل يلعبون تحت
 الأضواء الباهرة . أبوه لا يعرف ، اللعب ، لا يعرف ، الا الزرع
 والشمس والعرق ، وفي الصباح يخلعه من فراشه والنجمة بعد في السماء .
 ربما لحقه الآن في الطريق . . ونهض . الشمس وصلت الى الارض .
 صارت حمراء كالدم ، وتراب الطريق بارد الآن . . سمع صفيرا متقطعا
 ونظر الى الامام فرأى الماعز يملأ الطريق ، والاطفال يركضون ويصفرون .
 المغرب . . وبعد قليل تبدأ النساء في الحلب . لو يشرب عرافل من
 اللبن . . باردا تطفو فوقه قطع الزبد الصفراء . . سيشرّب الشاي وينام
 . . لن يصل الا في الظلام ، وانتفض ونظر الى يده اليمنى فلم ير المنجل
 وعاد راکضا . . أبوه سيسلخ لحمه بالحزام الجلدي . . لابد أن المنجل هناك
 حيث جلس ينظر الى السيارة الزرقاء . . كان يلهث حين رأى المنجل .
 فالتقطه ملهوها ، وتطلع الى الطريق فلم ير أباه ، وعاد راکضا كالجدي .
 كان الاطفال قد غابوا بالماز . . للظلام يغطي الارض بالتدريج كالنماس .
 بعد قليل لن يرى الطريق امامه ، والتفت الى الوراء فلم ير أحدا .
 لا ينبغي أن يكون طفلا خوافا . . ليس هناك أحد ولا شيء . وراءه .
 لينظر فقط الى الامام وليتابع الركض . ولكن شيئا خفيا كان يجذبه من
 ورائه . . يجذبه بدون يد كالهواء . . والتفت فرأى شيئا غامضا ضبابيا
 يقبل وراءه من بعيد . . ليس شيئا . . ليس شيئا . . وعاد فالتفت ورآه
 أيضا ، فأسرع في الجري . . وأسرع الشيء العائم الاسود وراءه .
 وأحس بانفاسه في قفاه فصرخ ، والتفت مذعورا فرأى الشيء الاسود لا يزال
 بعيدا . . وتابع الجري وهو يبكي في خفوت . . وقبل أن يصل الى دار
 « العيساوي » . . يدين يدين . . يدين طويلتين ناعمتين
 ضاحكتين دافقتين . . يدين خنوقتين . . يدين امامه يراهما وتغيبان
 . . يدين يدين يدين . . وانكفا على وجهه . عثرت رجله بحجر ثابت
 . . فسقط ببطئه على سن المنجل الحاد . . كان المنجل يبقّر بطنه والشيء
 الاسود يطبق عليه . . وصرخ لحظة . . ثم غابت عنه الدنيا . .

الشاحنة ،،، والرجل الذي لا يشبه أحدا

قمرى البشير

1 - صراخ أدمي :

كل الناس يصرخون .
أنا أصرخ أيضا .
أمد أظافري الوسخة في وجه القطط السمينة ، وأخدشها .
هذا الرأس في قمة هامتي تسكنه رياح من خط الاستواء .
كلهم زرعوا في طريقنا الالغام :
الآباء المتعبون .
الاساتذة المحنطون .
العاصرات المتمرهلات .
وأنا أصرخ أيضا / أفتح سجلا للتوقيع بالبصمات .

2 - تقرير سرى :

فلان يقرأ الجرائد والروايات وأخبار الناس بكثرة . ستوب . لا ينام
ما فيه الكفاية . ستوب . يقولون عنه أنه متزوج . ستوب . زوجته
مشلولة لا تتحرك الا داخل المطبخ وفوق السرير . ستوب . في الشارع
وفي أيام الحفلات تصير سلحفاة : ستوب .

3 - برقية مستعجلة :

السادة وزراء البترول العربى /

تحية واحتراما .

أب الموقع أسفله ،

أحمد الذي يتنفس بصعوبة ، ويعاني من عقد كثيرة ،

أطلب من فخامتكم العمل على تخفيض ثمن المحروقات ، لأننى

لم أعد أقوى على تحمل مصاريف سيارتي لانفيات التى املكها ،

رغم أننى أصنف كـبورجوازي صغير .

اخيرا ، اتمنى أن تنظروا بعين الاعتبار في قضيتي ، علما بأنني
متزوج بامرأة مشلولة ومريضة باستمرار .
ودمتم للصالح العام /

كل الناس يصرخون :

أحمد يخترق قشرة العالم الخارجي ، يشرب بعنقه الى ما وراء جدار
الشقة ، ويضع أسفل حذائه على أرضية الشارع .
الشاحنة تمر ، وعينه الزجاجية تتابع في استنكار وجه السائق ،
وهيكل الشاحنة ثم المؤخرة المثقلة . وجهتها البيضاء ، ووجهته الفضاء .
انطلقت منذ البارحة في غيبى الفجر من السهول الشرقية واخترقت خط
الليمس - الحد الفاصل بين المغرب الخصب والمغرب المجذور ، وهو
خط وهمي وضعه الرومان ، القصد منه فرض نظام اقطاعي على الغاربة
البربر ، اذ لا يجوز لاحدهم امتلاك قطعة أرضية الا بعد قضاء خمس
وعشرين سنة في الجندية - ما عندنا غرض زيد .

الشاحنة تمر : البرتقال الذي نشتهيه نحن والنساء الحوامل والاطفال
المتسكعون يحرمنا منه سكان العالم رقم I ، وتقضيه الاسنان المديبة .
منذ القديم اشتهرنا بالكلام ، نعطي كل شيء نملكه ، ونفتح أبوابنا
للطارقين بالليل ، وننحر ذبائنا احتفاء باله الحرب بارييس ، وإن
كانت بنا خصاصة - جينا الأكبر حاتم الطائي هو الذي أورثنا هذه
العادة الرديئة ، منذ أن تخلى عن جواده لرجل يحب لحم الخيول -
دما البرتقال : تمتصه الخلوقات الغريبة ، وتمتص معاملها الفوسفات
والحديد والمنغنيز ، ونبقى نحن بلا أدوية ولا معاتق ، ننتشر في فصل
الشتاء بجلود الاغنام والجرائد ، وفي الصيف تسلط محافل السواح
كاميراتهما الوقحة على مزالنا .

الشاحنة الثانية تمر مزمجرة وتتلشى خلف الغل . تلاشى أحمد في
داخله : كينونته عود ثقاب مبتل . ضرب باب المقهى برجله اليسرى
وباليد اليمنى فتحه على مضراعيه . طلب فطوره الصباحي : زوجته
في المستشفى وهو لا شهية له اذا كان بمفرده . لابد أن يأكل مع الناس
ويسمع ارتطام اللسنة داخل الفوهات . تعود عليها رغم أنها مشلولة
ولا تعرف القراءة والكتابة ، لا يخونها مع أخرى ، ويعود باكرا كل ليلة
باكرا ليحملك معها في سطح الغرفة .

الشاحنة الثالثة تمر . رأها من خلف زجاج المقهى تصفح الطريق المعبد -
الصبايا العاملات في مزارع البرتقال دمي خشبية ، تتحرك من شجرة
الى شجرة ، وتملا السلال القصصية . كل واحدة في ذهنها ستة افراد
أو سبعة . مطلقة كانت أو لم تتزوج بعد . الامر سواء ، يأتي الرجال

ويحملون على ظهورهم السلال ويفرغونها في التراكتور . سائقو التريكتورات الحمراء يفتكون بعوراتهن وألسنتهم البذيئة تلتسع الثغور الحمراء ، وتنطلق العيون الى الارداق والصدور ، وقد أرخوا تساربهم التركية ، وفي أصابعهم خواتم فضية ، جلبها الحجاج من الاماكن المقدسة . ايادي الصبيات ملطخة بالطين وممثلة بالبثور . جحافل الذباب لا تقارها - اذن الرجال كالذباب - وعند حلول موسم الغلات تبدأ الشاحنات في مغادرة سهول ملوية : البرتقال والاجاص والبطيخ والطماطم . رغم هذه الخيرات فان الاسعار كالزئبق ، والقطط السمينة هي وحدها التي تستفيد . آلهة الخصب النائمة فوق جبال الاوكمب لا تختار سواها لتلقي باشارات العصا السحرية . بين يوم وآخر كثرت القطط السمينة في السهول والمرتفعات . ولاد بلحاج مثلا . هم خمسة وسادسهم صهرهم الذي قبل الزواج باختهم العانس . في يوم زفافها ذبحوا ستين كبشاً -

تلقى احمد الدعوة وحضر الحفل . كان في عطلة السنوية . وابوه يقيم بجوارهم في بوغريبة - بوغريبة قرية فلاحية تقع على بعد حوالي عشرين كيلومتر من مدينة بركان ، وبها الكثير من القطط السمينة - ما عندنا غرض زيد - قالوا : (نستدعي احمد . انه رجل طيب وكنا قد حضرنا حفلة زفافه مع « يمينه العرجة ») . الشاحنة الرابعة تمر بسرعة اكثر من سابقتها . يدخل احمد عند صاحب الدكان الذي ينط كالنحلة ، ويسجل في الكاربيات الى آخر الشهر . اما هو فكان دبا قطبيا لا يشبه احدا . ابيضت حوله الكرة الارضية ، وصارت البضائع على الرفوف نحفا ثلجية . في الخارج تخشبت اطراف الناس وصارت سحناتهم فلينا قابلا للاحتراق . كل الناس يصرخون :

*

في الجامعة امضى احمد اربع سنوات ، وكان خلالها تمساحا يبكى ماضيه وتاريخه ، ويزحف كجندي فيتنامي ليوقف مفعول الحقس والاقراص التي ارغموه على ابتلاعها . الاساتذة موميات ملفوفة في غموض ومحطة ، حلت يوما في مراكب فرعونية . فصارت قططا سمينة وهو بينهم تمثال من الثلج ، يكورون كراتهم ويقذفونه بها .

- 6

جدنا الاكبر هو الذي أورثنا هذه العادة الرديئة . والادمي من ذلك اننا على استعداد مستمر للتضحية بابنائنا في كل لحظة من اجل

حفظ ماء الوجه . يقول في ذلك الحطيئة :
 رأى شبعا وسط الظلام فزاعه
 فلما رأى ضيفا تشمر واهتما
 وقال : هيا رباه ضيف ولا قوى
 بحقك لا تحرمه تا الليلة للحماء
 فقال ابنه لما رآه بحيرة
 « ايا أبتني اذبحني ويسر له طعاما .

ومن ذلك الوقت الى يومنا هذا ، صار حاتم الطائي شحاذا ، ينتقل
 من مكان الى آخر دون أن يهتم به أحد ، وتأتي جحافل السواح لتهلك
 عليه كاميراتهما .

٥ - برقية ثانية :

السيد رئيس دولة البرازيل / اكبر دولة مصدرة لمادة القهوة
 / لم نعد نتحكم في أعصابنا بالمرة . كثرت المشاجرات ومشاهد الخصام
 بين المتزوجين . صارت دماؤنا تغلي وتصعد الى الراس في أقل من
 ثانية . نرجو أن ترسلوا لنا ما يكفي من القهوة ، لنستطيع كظم
 الغيظ ولـ . . .

- 8 -

الشاحنات تتوالى . والمطرينزل بغزارة ، وأحمد دب قطي يغوص برجله
 في المياه ، ويمنية نائمة في « السويسي » . الشاحنات عقبان تخطف
 الاجنة ، والمطرينبت البرتقال ، وأحمد يتضائل ، ويمينة ميتة ٧
 محالة . الشاحنات مغولية ، والمطر لكل الناس ، وأحمد قرد دارويني
 لا يفر من واقعه . امقلات أوداجه برائحة الطين المبلل ، فاشترى باقة
 ورود وبعض الفواكه . ركب الطاكسي الى المستشفى .

٥ - خبر من نشرة الوفيات :

« لقد تسببت الامطار التي تهاطلت في الاسبوع الاخير ، في الوديد من
 الحوادث ، رغم محاولة قوات ضبط السير في التنظيم . وهكذا فقد داست
 شاحنة محملة بالبرتقال امرأة مشلولة كانت تريد قطع الطريق ،
 وبرفقتها زوجها الذي عاد بها من المستشفى . نرجو من السائقين ضبط
 أعصابهم عند السياقة ، وننصحهم بشرب القهوة السوداء اذا هددتهم
 النجوم » .

10 - تعليق عام

إيماننا بجدوى الربط بين التراث والواقع المعاش ، فقد قرر الكاتب العباسي بديع الزمان الهمذاني تغيير اسمي راوية مقاماته وبطلها ، ووقع اختياره على أحمد النبهاني وحاتم الطائي . ومن الآن فصاعدا نرجو القراء قراءة المقامة الدينارية كالآتي :

حدثنا أحمد النبهاني قال :
« اتفق لي نذر نذرته في دينار إتصدق به على أسحد رجل بـ .
(ضموا مكان الفراغ ما يناسبه) ، وسألت عنه ، فدألت على حاتم الطائي . فمضيت إليه ، لا أتصدق به عليه ، فوجدته في رفقة ، فد اجتمعت عليه في حلقة ، وحولهم جماعة الصياع . لا تكف عن الصياع . . . »

اجسام البشر المتعبة تلتصق بالمقاعد الخشبية المتآكلة . الريح تهب بقوة ، سوط الحودي يرتفع نحو الاعلى ويدور ، يدور فتسرع الجياد منعشة في أحجار كبيرة وصغيرة ، متناثرة في الطريق المعبد الطويل ، من حين لآخر تمر سيارات وشاحنات عكس اتجاهنا فتتحرف الجياد بتلقائية نحو أقصى اليمين . ربما تعلمت ذلك من فعل الممارسة اليومية والمادة المكررة الرتيبة . ربما تفعل ذلك عن طريق اشارات وعلامات ورموز خاصة تصلها من الحودي . يمسك الحودي السوط بيده المزرقة من فعل البرودة ، يفرقه في الهواء فتعود الجياد المتعبة الى سيرها الطبيعي وسط الطريق المعبد .

دخان السجائر الكثيف يطرد من الافواه الخمسة ، يتشكل كثيفا امامنا ، ينزل بطريقة دائرية مثيرة ، ثم يتصاعد في الهواء ببطء ليعلن عن سيعاق شيء ما ، مهم وغير مهم . الوجوه الشاحبة الصفراء أمامي تتناوب انظر الى الطريق ثم الى الجياد ثم الى الحودي . تنتظر اليهم بكسل وتبتلع دخان السجائر الرخيصة . المكان شبه خال الا من أشجار نادرة بعيدة وبعض سيارات انقرضت تماما عندما دارت عربتنا نحو الشمال . الجو موحش مقفر . تمضي العربة وتترك خلفها الاصدااء رتيبة تخترق الصمت الاجباري . ندخن ونحاول ان نقول شيئا ما ، نتبادل بضع كلمات وجملا قصيرة وتعليقات خاطفة . . . الجو بارد هذا الصباح . . . يعود الصمت الابدي المفروض ونحس اكثر من ذي قبل بمرارة دخان السجائر وهو يحرق الانفاس ، وهو يمر من الانف ثم وهو يخرج يتحد ليضيع مع اشياء كثيرة في السماء . . . كنا نعرف ان الجو متكلف الى حد لا يوصف وكنا نحاول ان نقنع انفسنا مفتعلين اسبابا وهمية ، باننا غير مخطئين . . . وان الامور فوق جهودنا المحدودة ، كنت خلال الحديث القليل الدائر بين الوجوه العابسة اركز نظري على السلة التي وضعت فيها بيضا وحليبيا وخبزة دقيق وسجائر ، الشيء الوحيد الذي يربطهم بعالمنا ، كانوا يطلبون مني ان احضر لهم

أنواعا عادية ، وحين يجوعون في الاضراب عن الاكل ، يستطيعون التحخين فالسجائر هي الخيط الوحيد الرابط بينهم وبيننا نحن الذين لم نتحمل ، ثم نستطع . . . (الباب الحديدي يفتح ويفلق ، ليخرج رجل بلباس أزرق مخطط بالابيض ، يدخل ليعود صحبة رجال آخرين بنفس اللباس والهيئة . يفتح بعضهم الباب الجانبي والبعض الآخر يدخل أو يضحك ليظهر أسنانا صلبة بيضاء . يتجمهر الزائرون أمام الباب وندخل بالسلسلة والسجائر . عابدة السجائر تفتح أربع أو خمس مرات قبل أن تصل الى أيديهم . الحليب والبيض والخبز ، تخضع لمراقبة شديدة وصارمة . الأشياء الأخرى ممنوعة . . .)

صياح الديكة في أماكن قريبة يمزق حدة الصمت ويعلن عن مولد يوم جديد .

كذت أترقب لحظة شروق الشمس - الأوجه الخمسة الحزينة لا ترحب بالمولود الجديد ، رفعت رأسي وتمتعت بتلقائية :

— صباح الخير

— صباح الخير

التقت عينانا صدفة . كان فرحا ونشيطا عكس الآخرين ، يسطع من وجهه بريق حاد ، يشع ويضيء ليعلن عن انتصار من نوع ما ، سألت :

— أنتظن أن الحراس لم يرونا ؟

— اعتقد

— ألم يسمعوا أقدام جياد العربدة وهي تقاوم الليل العنيد ؟

— أتمنى ألا يكونوا قد سمعوا شيئا .

— والجنود ؟ ألا تعرف أنهم موجودون في كل مكان ؟

— أعرف . . . أعرف

— وإذا حاصرونا ؟ ماذا سنفعل ؟

— سنقول لهم بأننا عاديون ، نقدم لهم أوراقنا ونمضي .

— والسجائر ؟ والأشياء الممنوعة ؟

— سنقول بأنها للبهائم .

— للبهائم ؟ الجنود يعرفون أن البهائم لا تأكل البيض وخبز الحقيق والحليب .

— سنحاول أن نقتنهم بعكس ذلك .

— تظن أنهم سيصدقون ؟

— لا يهم . !

العربة تمضي في حزم مع الشارع الذي يتأكل تحت دراجتيها الخلفيتين وتحت أرجل الجياد الجائعة . الرجل الذي أمامي يقرأ

جريدة الصباح . يوقف الحوذي العربية ويطلق تنهيدة طويلة ليستريح .
الجواد الاحمر ينقر بقدميه الاماميتين ويهز رأسه في خفة بينما الآخر
يتابع حركاته باهتمام . اشعة الشمس تلاحق بقعة الظلال وتملأ المكان
ضياء . يتوقف الزمن عند هذه اللحظة ويتمدد ، الساعة قابلة لان تكون الثامنة
او التاسعة او حتى الحادية عشرة . الرجال الذين اراهم الآن يدخلون ويحتسبون
كوؤوس القهوة في ضمت .

فجأة ومن حيث لا تحري يقف الجندي الاشقر العنيد ويأمر الحوذي
بان يمضي خلفه ، يقفان معا جنب العربية . تملؤنا الحيرة والدهشة
والتساؤل . يشير الجندي بأصبعه الغليظة نحوي ، أنتقدم نحوه ، خطوة .
خطوتين ، ثلاث خطوات ، أشقر ، قصير ، عمارة من حجر صلب ، ابتسامه
ساخرة خبيثة ، سألني :

— السلة سلتكم ؟

لم أجبه

— البيض والحليب وخبزة الدقيق ؟

لم أجبه

— ألا تعرف حضرتكم انها اشياء ممنوعة ؟

لم أجبه

— وانها غير صالحة صحيا للسجناء ؟

لم أجبه ، أمرني :

— اجمع واتبعني

لم أجبه

دخان السجائر يحبو نحو الاعلى في انهزام . وتمضي العربية في الطريق
الطويل بايقاع مميت مرعب . لهيب اشعة الشمس يلسع الوجوه المتعبة .
نفس الطريق كل يوم . نفس الرحلة . نفس الحراس والجنود والعسس .
ثم لا تلبث أن نعود مع المساء الى القرية المشلولة ونحدث عن اشياء غريبة
ولقاءات وهمية تمت ولقاءات سوف تتم . ثلاث سنوات ونحن نبحث عن
بصمات ووجوه تشبه وجوههم . كانت امي الشخص الوحيد الذي لا يريد أن
ينسى . تترك القرية اياما وتذهب لتصيح في المباحث والمحاكم . تمر
على الذين تعرفهم ولا تعرفهم وتسال . وتمضي العربية بعد لقاء قصير وبعد
تفتيش دقيق في علبة السجائر وفي المأكولات . الباب الحديدي المغلق ينفتح مرة
واحدة كل ثلاث سنوات ، يظهر رجل ببذلة صوفية أنيقة وزرقاء مخططة
بالابيض . . . ومع ذلك يبتسم الآخر للزائر !

الياس ادريس

6 يناير 1978

هوامش حول مشروع قراءة الجابري للفارابي

محمد الوزاد

يندر أن نتال البحوث الفلسفية عننا الاهتمام الذى ناله بحث الاستاذ محمد عابد الجابري الذى شارك به في مهرجان الفارابي الذى أقيم ببغداد في أكتوبر 1975 تحت عنوان « مشروع قراءة جديدة لفلسفة الفارابي السياسية والدينية » . وترجع أهمية البحث في اعتقادنا لكونه يقترح منهجا جديدا في الدراسات الاسلامية ويريد الخروج بنتائج ليست مألوفة في فلسفة الفارابي وفي الفكر الاسلامي . والبحث ينقسم الى خمسة اقسام :

- 1 - المقدمة ونها ينوه بالفارابي وأهميته .
 - 2 - الملاحظات المنهجية ، حيث ينتقد المنهج التاريخي المعناد في الدراسات الاسلامية ويعرض أسس المنهج الجديد الذى يمزج فيه بين النزعة النبوية والمادية التاريخية .
 - 3 - مسألة التوفيق بين الفلسفة والدين ، حيث استعمل الباحث منهجه لتفسير عملية التوفيق التي قام بها الفارابي بين أفلاطون وأرسطو وبين الدين والفلسفة . وبين أن الفارابي كان مدفوعا بالصراع المجتمعي وبخصوصية بنية الفكر الاسلامي وأن الفلسفة اليونانية وسيلة فقط لمعالجة هذا الصراع وتحقيق هذه الخصوصية .
 - 4 - المدينة الفاضلة ومضمونها الايديولوجي : حيث استخلص الباحث أن الفارابي يعبر في آراء أهل المدينة الفاضلة عن مطامح قوى التقدم في انشاء دولة العقل . ولكن بصورة معتدلة تدخل في الحساب حجم هذه القوى وحدودها .
 - 5 - الخاتمة (منهج وافاق) : وفيها يبين أن قراءته لفلسفة الفارابي ستثير النقاش خاصة حول دور فلسفة اليونان والتحليل المجتمعي . ويركز من جديد على تميز بنية الفكر الاسلامي في القول بالخلق من العدم وتبنى منطق ثلاثي القيم يخالف منطق أرسطو .
- ورغم أن مقصد الاستاذ الجابري مما لا يفكره احد من المهتمين الجادين بالدراسات الاسلامية لاخراجها من حالة العقم وانعاشها بما يجد في

الميدان العلمي خاصة ميدان العلوم الانسانية . الا ان الملاحظ ان هذا العمل لم يرافقه الحذر العادي في استخلاص الاحكام وتعميمها مما أدى الى صدور مجموعة من الآراء تفتقر الى دليل أو أن أدلتها واهنة . وسنقوم بعملية فحص وعرض لهذه الآراء كما وردت في النسق الاصلي وهدفنا تحقيق التصحيح والتقويم لهذه التجربة الاصيلية والمساهمة في اتجاهها في المدى البعيد .

(I) - ففي المقدمة انتهى التنويه بالفارابي الى أقوال هي في اعتقادنا غير دقيقة . منها : أن الفكر العربي قد بقي خلال الف عام « يدور مسمى فلك الرؤية الفارابية » (ص 8) . وأن الفارابي واجه الشكل المجتمعي والحضاري في عصره وأن من أعز أمانينا اليوم أن نفعل نفس الشيء بالنسبة لمشاكلنا « حتى نستطيع ربط حاضرنا بماضيها والنظر المسمى مشاكلنا بنفس الدرجة من القوة والجرأة والتواضع التي نظر بها الفارابي الى مشاكل عصره واهتمامات معاصريه » . (ص 8) .

فلو صحت هذه الأقوال للزم من ذلك أمور لم تثبت منها أن تكون فلسفة الفارابي هي الفلسفة الرسمية للعالم الاسلامي أو على الأقل أنها المصدر الاساسي الوحيد للفكر الاسلامي . والحال أن فلسفة الفارابي المتبعين لخطاه كانت محاصرة - ولولا حماية بعض الامراء ما قام امرهم - وظلت فلسفتهم هدفا للطعن والنقض من طرف جل المتكلمين . وهذا خلاف ما حدث في الغرب المسيحي حينما تبنت الكنيسة فلسفة توما الاكوينى . ويلزم من هذه الأقوال أن تكون نظرة الفارابي - من خلال انتاجه المعروف - الى مشاكل عصره نظرة علمية موضوعية حتى يجوز لنا أن نقضى به في عصر التطور العلمي المذهل أو أن يمتلك العمق الفلسفي الذي يصل به الى حقيقة الواقع المادي كما تتصوره الفلسفات الحديثة . ويبدو أننا في هذا نلزم الفارابي ما ليس يلزمه ويبقى أن نتمنى فقط ظهور مفكرين يتجاوزون الفارابي اذا اصفنا الى ذلك أن الفارابي آمن بالعلوم السرية بينما رفضها مفكرون في الاسلام . ثم كيف يكون تصور الفارابي لمدينة فاضلة يحكمها رئيس مثالي ادراك حقيقي لمشاكل عصره وقوة لنا في هذا المصدر ١٩

(2) - وفي الملاحظات النهجية صدر من الجابري وهو يمارس نقد طرق غيره ما يفيد تقليص أهمية هؤلاء بصورة تعميمية مجحفة . فمن ذلك قوله : « والواقع المؤسف أن دراستنا لتراثنا العربي ما زالت تخضع لهذه الرؤية التجزئية المعزلة للاعلامية » (ص II) وقوله : « أن عملنا في مجال الدراسات التراثية ما زال مقصورا على الجمع والتجميع » . وأننا « ما زلنا نفتقد الى دراسات حقيقية وأصيلية لهذه المواد الأولية الثمينة » و « أن قراءتنا لتراثنا ما زالت قراءة طفيلية انتقائية قافزة » .

(ص ١٢) . وكان الاسلام علميا تمييز الدارسين مستشرقين وغير مستشرقين الى مستويات بحسب ادراكهم لبنية الفكر الاسلامي المتميزة . والعوائق الموضوعية والذاتية التي منعت البعض منهم من هذه النظرة . ومنها تطور مناهج الحراسات الانسانية في الغرب . ثم كان لابد من الاشارة الى الاستاذ اركون الذي له فضل الريادة في هذا المنهج البنيوي مع عدم تجاهل ما قام به ماكسيم رودنسون والطبيب التيزيني وجيب من أعمال في هذا السبيل . ولا عذر لاي دارس يرمي لنفس الاهداف من عدم الاشارة اليهم وتقييم انتاجهم بعيدا عن التعميمات التي لا تنطبق الا على ما يروج في اقسام الفكر الاسلامي في الجامعات العربية المتخلفة . وحتى لو كان القصد فقط اصلاحيا ودفع الباحثين المتخلفين لاستعمال المناهج الحديثة . فان الاولى الاشارة الى الواقع العربي الذي يعوق جديا كل محاولة لفهم التراث فهما علميا . والفوضى التي يعرفها جمع التراث وتحقيقه .

(3) - ويبدو أن القسم الثالث يمثل الانطلاقة الرئيسية في البحث ولهذا نعتز فيه على قضايا متعددة سبق أن أثارها الدارسون . اولها مشكل الترجمة العربية لكتب اليونان الفلسفية . ورغم أن الجابري يرفض تفسير هذه الترجمة بالميلول الشخصية للمامون . ويرفض أن يعزو ما ترجم من كتب وعلوم الى الصيغة المحضة الا أنه لا يعرض للتفسير المطلوب . ويترك المشكلة للباحثين المختصين ، (ص ١٦) ويبدو وكان الهدف هو فقط دفع الغير الى البحث في هذه المسألة الحيوية في تاريخنا الثقافي بصورة غير ذاتية تقوم على الحتمية التاريخية . الا أن هذا الموقف التحريضي لا يتفق مع طبيعة البحث . ما دام فهم فلسفة الفارابي متعلقا ، ضرورة ، بالتاريخ الثقافي . وقراءة الفارابي تستدعي ماذا قرأ ؟ . ولا يكفي التلميح بوجود ثورات ثقافية . فالمشكل كيفما كانت تسميه يظل مفتقرا الى التعايل . فبماذا نملل هذه الثورة ؟ ! (ص ١٤) .

أما المسألة الثانية فهي التوفيق بين الفلسفة والدين وهي عنوان هذا القسم . ولكنها عولجت من وجهة نظر الفارابي على أساس أن الفارابي في قراءته للفلسفة اليونانية ليس ككفرد من أفراد المجتمع يحسن التهجي والفهم ، وإنما القاريء هو ، الحضارة العربية الاسلامية بكل أبعادها الروحية والفكرية والسياسية والاجتماعية والتاريخية ممثلة في شخص الفارابي الفيلسوف ، (ص ١٧) . لاشك أننا أمام مجاز يفيد في التصوير والتقريب ، ولكنه لا يجب أن ينسينا أبعاد المشكل وتعقيداته . فالتوفيق بين الدين والفلسفة عرض له فلاسفة يهود ومسيحيون منذ العصر الاسكندري كما ظهرت في الاسلام محاولة الكندي . ففي اعتقادنا أن عقد الصلة بين الفارابي وعصره معناه عدم اهمال هذا المدخل ، خاصة انتاج الكندي . كما أن ثمة مبالغة في القول بأن الفارابي يمثل حضارة امتدت قرونا وتنوعت معطياتها

كما وكيفا ويمكن القول فقط انه من الممثلين لفترة من فترات هذه الحضارة ولجانب من جوانبها . أضف الى ذلك أن المنجزات النهائية لهذه الحضارة لم تكتمل بعد أيام الفارابي . كذلك نفقد في هذا التعريف بالفارابي تكوينه الثقافي وصلته برجال عصره . ويكون الكلام عندئذ عن براءة الفارابي والرجوع الى النصوص مقتفرا الى الاسس والمواد الضرورية . وقد يذهب بنا الظن الى أن هذا النقص يرجع الى اعتبار هذه الامور من المشهورات ولا حاجة لتكرارها . الا ان الاكيد أن عرض حياة الفارابي في ضوء منهجي جديد لم يحصل بعد . وأن ما هو مشهور يعرض دائما بأسلوب السرد التاريخي وفي ضوء المعلومات المنسقة لهذا الغرض . هذا اذا نفينا دون حجة امكانيات الكشف عن خفايا جديدة . وهكذا نعود من جديد الى معضلة التاريخ الثقافي الذي تركه الاستاذ الجابري للمتخصصين رغم حيويته في البحث الحالي .

وعند كلام الاستاذ الجابري عن قراءة الفارابي لافلاطون وأرسطو ومحاولته التوفيق بينهما ركز على الهدف الايديولوجي . دون ان يوضح النقد الفلسفي الذي تعرض له أرسطو والتعصب لافلاطون في عصر الفارابي . ويصرح بذلك الفارابي بقوله : « وما يظن بأرسطوطاليس أنه يرى أن العالم قديم وبأفلاطون أنه يرى أن العالم محدث . فاقول : ان الذي دعى هؤلاء الى هذا الظن القبيح المستنكر بأرسطوطاليس الحكيم هو ما قاله في كتاب « طوبيقا » (ص 100 - كتاب الجمع بين رأيي الحكيمين) . فتنازع الناس يشمل نزاعهم حول افلاطون ، وأرسطو . ولو رجعنا الى تاريخ هذه الفترة لوجدنا أن الكندي (المتوفي 252 هـ / 866 م) كما يقول صاعد الاندلسي في طبقات الامم ذهب الى « مذهب « أفلاطون » من القول بحديث العالم في غير زمان ونصر هذا المذهب بحجج غير صحيحة سوفسطائية وبعضها خطابية » (ص 81 - 82 - طبقات الامم) . وأن محمد بن زكريا الرازي الطبيب المتوفي 326 هـ . « كان شديد الانحراف عن (أرسطوطاليس) وعائبا له في مفارقتها معلمه (أفلاطون) وغيره من متقدمي الفلاسفة في كثير من آرائهم . وكان يزعم أنه أفسد الفلسفة وغير كثيرا من أصولها » (ص 50 - طبقات الامم) ومن الذين تحمسوا لارسطو ثابت بن قرة المتوفي 288 هـ وهو الذي ترجم « السماع الطبيعي » حيث أفصح فيها أرسطو عن قدم العالم وقد رد الرازي على ثابت بن قرة (ص 129 - رسائل فلسفية للرازي - بيروت 1973 . ط 1) . فكان من أنلازم الكشف عن هذا الصراع بين أصحاب افلاطون وأصحاب أرسطو قبل البحث عن الجذور الايديولوجية للصراع ومحاولة التوفيق .

كما نشير الى انعدام التمييز بين ما هو ايديولوجي وما هو علمي في محاولة الفارابي التوفيقية . فالدعوى أن كل ما قام به الفارابي ايديولوجي

بحث لا يتفق مع تصريح الفارابي بكونه يبحث عن الحقيقة المتفق عليها وهو غرض فلسفي وعلمي يتجاوز الاطار الايديولوجي الضيق . ويقول الفارابي في نفس الرسالة « وأما العقول المختلفة اذا اتفقت بعد تأمل منها ، وتدريب ، وبحث وتنقيب ومعاينة ، وتبكيث ، وإثارة الاماكن المتقابلة فلا شيء أصح مما اعتقده وشهدت به واتفقت عليه » (ص 82 - الجمع بين رأيي الحاكمين) . فالفارابي يهدف الى التوفيق بين آراء معاصريه وفي نفس الوقت يهدف الى ما هو أبعد ، تأكيد امكانية المعرفة ووحدةها . كما نضيف الى ذلك عاملا ذاتيا وهو ايمان الفارابي باتفاق أرسطو وأفلاطون .

ونرى أن الاستاذ الجابري قد انحرف عن الحذر العلمي حينما تجاهل ثقافة الفارابي الواقعية ولجا الى التخمين خاصة عندما أكد أن الفارابي « يشعر في قرارة نفسه » بأن « أتولوجيا أرسطو » منحول ولكنه « غالب هذا الشعور وطمسه » (ص 19) . رغم أن نصوص الفارابي تقول العكس فبصراحة وبدون لبس يقول الفارابي : أن لا خلاف بين أرسطو وأفلاطون في العمق : « ونحن لا ندعى أنه لاجون ، بوجه من الوجوه وجهة مسن الجهات بين الطريقين . لأنه يلزمنا عن ذلك ، أن يكون قول أرسطوطاليس وماخذه وسلوكه هي بأعينها قول افلاطون وماخذه وسلوكه . وذلك محال وشنيع . ولكننا ندعى أنه لا خلاف بينهما في الاصول والمقاصد على ما بيناه أو سنبينه . » (ص 88 - كتاب الجمع بين رأيي الحكيمين) . يكون منحولا . ويقول في معرض كلامه عن التناقض بين ما في هذا الكتاب

كما يصرح الفارابي بنسبة كتاب « الربوبية » لارسطو وينفي أن يكون منحولا . ويقول في معرض كلامه عن التناقض بين ما في هذا الكتاب : « ما في الكتب الاخرى لارسطو حول مسألة الصور الروحانية (المثل) حيث انها مثبتة في كتاب « الربوبية » رغم أن أرسطو انتقدها ورفضها في كتبه الاخرى خاصة كتاب ما بعد الطبيعة : « وأما أن بعضها لارسطو وبعضها ليس له فهو أبعد جدا . إذ الكتب الناطقة بتلك الاقاويل أشهر من أن يحطن ببعضها أنه منحول . فبقى أن يكون لها تاويلات ومعان اذا كشف عنها لورفع الشك والحيرة » (ص 106 - كتاب الجمع بين رأيي الحكيمين) . ولو جاز حكم الاستاذ الجابري استنادا الى احتمال مرفوض صراحة من طرف الفارابي لانقلبت المعايير في الجدل الفلسفي والكلامي ما دام يعرض دائما الاحتمالات المختلفة نفيا وإثباتا . ولاستوى النفي والاثبات . ثم ان الفارابي لم يخصص كتاب « الربوبية » بهذا الاحتمال المنفي وانما قال بالحرف : « بعض أقاويله » . أي أن هذا الاحتمال يتساوى فيه كتاب الربوبية . وكتاب ما بعد الطبيعة . ثم أن ذكر « قرارة » نفس الفارابي اشبه بالحكم على النوايا دون وجود دليل مادي ، فالمسألة كلها ليست في مستوى اليقين . رغم أننا لا نرى ما يدعو حتى للشك في هذه النوايا :

سواء في ثقافة الفارابي أو في أقواله . ولو تصورنا جدلا أن الفارابي يدعي ما يعلم في قرارة نفسه أنه غير صحيح للزم أن يكون مخادعا وأن يطمئن في صحقه رغم أن الاستاذ الجابري يبرئه لفظيا من هذه النتيجة المترتبة ضرورة . ثم اننا لا نرى أن قبول العامل الذاتي يتناقض مع المنهج المقترح ما دام لظاهرة الوثائق المنحولة وجود تاريخي وفعالية . والمؤكد أن معاصري الفارابي من المفكرين راجت بينهم مؤلفات ووثائق منحولة فلسفية ودينية وتاريخية واعتمدوا عليها في التأليف ولم تكن مناهجهم ولا وسائل بحثهم قادرة على كشف الحقيقة حتى لو رغبوا في ذلك ويظهر ذلك في الفلسفة عند كلامهم عن تاريخ الفلسفة اليونانية . فيمكن إذن أن نعتبر أن وجود كتاب الربوبية عامل موضوعي في دفع الفارابي المؤمن بنسبته إلى أرسطو إلى التوفيق بالاضافة إلى الدافع الايديولوجي والذي اعتقاد الفارابي في اتفاق أفلاطون وأرسطو وأن الحقيقة لا يمكن الاختلاف حولها بين المسنعملين لعقلهم بصورة منطقية .

ولهذا يبدو مستغربا أن يقول الاستاذ الجابري بالحرف : « أن العوم الذي يعزى عادة لكتاب (اتولوجيا أرسطو) ليس من الأهمية والخطورة بالمقدر الذي نعتقد . فلا يصح أن يقال أنه لولا هذا الكتاب لتعرف الفلاسفة العرب على فلسفة أرسطو كما هي في « حقيقتها » . ذلك لأن حقيقة هذه الفلسفة هي ما كان يريده الفلاسفة العرب منها ويبحثون عنه فيها » . (ص 20) . والاستغراب راجع إلى أن معرفة أرسطو أو غير أرسطو لا تقوم فقط على الإرادة والرغبة مهما كانت فردية أو مجتمعية وإنما تقوم على ما يدل على الموضوع المرغوب فيه وما يدل على أرسطو مما ينسب إليه من مؤلفات . أو ما يعتقد الراغبون في المعرفة أنه منسوب إليه . وعندما توجد وسائل المعرفة ويكون الاعتقاد في صدقها ، عنحذ فقط يجوز طرح مسألة طريقة التعامل مع هذه الوسائل . أي كيف فهم الفلاسفة المسلمون أرسطو . فالرغبة في تاويل أرسطو متعلقة بوجود ما يقبل التأويل . وسر اللبس عند الاستاذ الجابري أنه ميز بين فلسفة أرسطو ومؤلفات أرسطو (ومنها المنحولة) . فكان الفلاسفة المسلمين أولوا فلسفة أرسطو اعتمادا على الكتب المنحولة (رغم جهلهم بكونها منحولة) مع أن فلسفة أرسطو التي تعرف عليها فلاسفة الإسلام هي نسيج هذه المؤلفات (المنحولة والغير المنحولة) لاعتقادهم في نسبتها جميعا لأرسطو وعن طريقها عرفوا أرسطو . ولا يمكن إنكار أهمية كتاب الربوبية في هذا الفهم والمعرفة لكونه وافق رغبة الناصرين لأرسطو ولكونه مصدر فلسفة هؤلاء ذاتها ، خاصة نظرية الفيض التي أثرت في الفكر الإسلامي بصفة عامة ، لكنه بالطبع ليس الكتاب المنحول الوحيد ولا ينفي هذا أيضا أهمية الكتب السليمة من النحل التي وصلت إلى يد فلاسفة الإسلام ، وليس صحيحا أيضا القول بأن فلاسفة

الاسلام عموما لم يميزوا تماما ما لارسطو على أساس أنهم لجأوا الى التاويل ، فقد بين فلاسفة الاسلام المناصرون لارسطو في كثير من المواضيع ما اعتبروه مخالفا لارسطو وأخذوا به مع ذلك . أما المعارضون لارسطو فلا شك أنهم أشد تمييزا لهذه الآراء ونقضا لها . ولم ينحفع الفلاسفة المسلمون كما يوحي بذلك قول الاستاذ الجابري الى التاويل القائم فقط على الرغبة ، وإنما سلكوا في ذلك ما يتفق مع مؤلفات أرسطو ومع ميولهم الفلسفية سواء كخصوم أو أنصار متحفظين لارسطو . فقد استعمل هؤلاء الفلاسفة أيضا عملية النقد والتحييص هذه العملية التي شملت أيضا النصوص الدينية المقدسة ولو بصورة مبطننة أو بصورة علنية كما فعل الرازي وابن رشد . وقول الاستاذ الجابري لا يتفق تماما مع المستوى الفلسفي العميق لهؤلاء والذي نوه به في شخص الفارابي . فان يتجاوزوا في نظره صورة بعض الجماعات المتعصبة الشيعية في تاويلها والمعروفة بالباطنية . وليس موقف ابن رشد الا قمة هذا الموقف النقدي والعمق الفلسفي ، رغم أنه كان يلزم حسب القول السابق أن يندفع ابن رشد هو الآخر نحو قبول كل ما نسب الى أرسطو . والمعروف عن ابن رشد اعجابه المتقاني بأرسطو وقوله أن فلسفته لا تناقض العقيدة . وليست معطيات مجتمع ابن رشد كافية لتفسر هذا الموقف ، فالمجتمع الاندلسي والمغربي أشد قسوة على رجال الفلسفة وعصره عرف بدايه الانحطاط وسيطرة الاتجاه النقلي في العالم الاسلامي بعد حملة الغزالي ورغم ذلك نرى ابن رشد يبذل جهدا في تنقية فلسفة أرسطو وعرضها على ما هي عليه دون أن يعني هذا أنه تخلص تماما من تأثير المؤلفات المنحولة والشراح السابقين .

ونضيف الى هذا أن الاستاذ الجابري لم يبين النص الذي رمض فيه ابن رشد كتاب الربوبية . أما ما رأيناه في كتاب « نهافت التهافت » فهو في معرض رد ابن رشد على سخريه الغزالي حول نظرية الفارابي وابن سينا في الفيض فهما في نظر ابن رشد « أول من قال هذه الخرافات . فقلدهما الناس ونسبوا هذا القول الى الفلسفة » (تهافت التهافت) . وهذا لا يدل على معرفة ابن رشد بحقيقة الكتاب المنحول ولا بأصول نظرية الفيض ، التي نسبها للفارابي وابن سينا . وإنما رفض هذه الآراء جملة من الفلسفة ، ووجد أن قيمتها لا تسمو الى مستوى أرسطو الالامي وفلسفته المطلقة .

كما أن الاستاذ الجابري عندما أراد تعليل اختيار الفارابي لارسطو لجأ الى مقارنة غير دقيقة بين الفارابي والغزالي دون أن يبين بالتحديد المعطيات التي وجهت لاختياراتها رغم استعانتها معا بالفلسفة اليونانية والتراث الشرقي . كما لجأ الى مقارنة حضارية مفرقة في التعميم على حساب لآوقائع بين الحضارة اليونانية والاسلامية . ففي نظره أن « لحظة الفارابي

ولحظة الغزالي بالنسبة لتطور الحضارة العربية الإسلامية بالشرق مما بالتتابع كل لحظة أرسطو ولحظة أفلاطون بالنسبة للحضارة الإغريقية - اللاتينية . مع الأخذ بعين الاعتبار الكامل خصوصية الحضارتين ، (ص 22) ويكون التعليل المستخلص عن هذا الطريق أن اختيار الفارابي لأرسطو يعود إلى هذا التماثل الصوري بين لحظة أرسطو ولحظة الفارابي الحضارية (ص 23) . والواقع أن المقارنة لا معنى لها إذا استثنينا خصوصية الحضارتين أي إذا استثنينا جميع الفروق التاريخية والاجتماعية - الجغرافية ، (ص 23) . بل إنها عندئذ لن تنطبق بالذات على اليونان بل أن هيكل المقارنة الفارغ يمكن أن تحشر فيه جميع الحضارات .

وحينما يقول الأستاذ الجابري أن الحضارة اليونانية انتقلت من المجتمع القبلي إلى مجتمع المدينة ثم إلى الدولة الإمبراطورية « دولة العقل والتنظيم العقلاني » أي دولة الإسكندر المقدوني (ص 23) التي كان أرسطو فيلسوفها الأكبر . وأن الحضارة الإسلامية عرفت تطوراً مماثلاً : « من النظام القبلي والتنظيم العصبي إلى النظام المدني - مكة والمدينة - إلى الدولة الإمبراطورية دولة الرشيد والمأمون ، دولة العقل والتنظيم العقلي » (ص 23) .

إن هذه المقارنة تتناسى الحقائق التاريخية . فالفلسفة اليونانية التي تمثل العقلانية عند اليونان ، والحضارة اليونانية جملة : ازدهرت في النظام المدني : وأثينا أشهر هذه المدن ، ونجد تعلق اليونان بمدنهم تعلقاً سياسياً واضحاً في مؤلفات فلاسفتهم وأدبائهم خاصة أفلاطون . ولا يمكن اعتبار أرسطو وليد النظام المقدوني بل هو وليد أثينا حيث كانت ما زالت تحتفظ باستقلالها الذاتي وحيث تتلمذ على أفلاطون وساعده في التدريس كما يصعب اعتبار أرسطو فيلسوف الدولة المقدونية . فرغم مجاورة مسقط رأسه لمقدونيا ودخوله في حاشية الإسكندر . واتهامه في أثينا بمخالفة المقدونيين فإن تعاليم أرسطو الفلسفية تعارض تماماً سلوك الإسكندر المقدوني وأرسطو ينادى بالاعتدال السياسي والأخلاقي وينتقد الاستبداد المفرط كما يلح على الخصائص المميزة لكل مدينة في حكمها السياسي ويرفض الأنظمة المفروضة . وقد أدى القضاء التدريجي على استقلال المدن اليونانية إلى بداية انهيار الحضارة اليونانية .

أما في الإسلام فالمسألة تختلف : فالعرب عرفوا النظام القبلي في الشمال لكنهم قبل ذلك عرفوا حضارات إمبراطورية في الجنوب ، ثم إن النظام المدني كان حالة مؤقتة . فلم ينظر في الإسلام إلى المدن الرئيسية على أن لها كياناتاً سياسية مستقلة ، بل على أنها مراكز لمحيط سياسي يتسع أو يضيق بحسب قوة الدول المتعاقبة واعتبرت مكة والمدينة مركزين لمحيط ديني لا يجد في الزمان والمكان . ولن نجد التعلق السياسي بالمدينة إلا في أوضاع التفكك والانحلال السياسي كما حدث في الأندلس بعد انهيار

الدولة الاموية . وظل مع ذلك حالة شاذة انتهت جون أن تخلف أثرا في الفكر السياسي الاسلامي القائم على مفهوم الامة وليس على الدينية . وحضارة الاسلام نشأت في هذا الاطار ونمت في المدن المركزية ولكنها شملت بتفاوت المحيط الاسلامي شرقا وغربا ، وتجاوزت الحدود السياسية بين الدول الاسلامية ذاتها . كما أننا لم نعرف صراعا هاما في الاسلام بين المدن كما في اليونان . فالصراع السياسي في الاسلام ظل هدفه السلطة الشاملة على المسلمين في ظل الشرعية الدينية .

أما قول الاستاذ الجابري بالتماثل بين لحظة ارسطو الحضارية ولحظة الفارابي . فهذا بعيد أيضا حتى في هذا التخطيط المبسط . فارسطو عاصر نشأة الامبراطورية . والفارابي كما نعلم عاصر انحلال الامبراطورية وعاش في كتف أحد الامراء المنفصلين عن السلطة المركزية والفارابي يمثل مرحلة بداية الانتاج الفلسفي الاسلامي . وارسطو يمثل مرحلة الاكتمال والنضج . كما يلاحظ نفس التبسيط عندما ميز الاستاذ الجابري بين بنية الفكر الاسلامي وبنية الفكر اليوناني . فعند اليونان الثابت الاساسي هو « لا شيء » من « لا شيء » . وفي الاسلام « الخلق من لا شيء » هو الثابت الاساسي (ص 24) . والفارابي في توفيقه بين الفلسفة والدين « حاول التخفيف من تعارض الثابتين المذكورين » (ص 25) . والتبسيط يبدو في وضع الفكر اليوناني بكامله في سلة واحدة . ففكرة الخلق من عدم لها وجود في الاساطير القديمة والفلسفة المادية عند اليونان (التي يمثلها ديموقريطس وأبيقور . وفي الاسلام : الدهريون) كانت أكثر حزما في رفضها لهذه الفكرة . أما النزعة المثالية عند اليونان فقد قامت بما قام به الفارابي من محاولة الدمج باساليب ملتوية ، ونرى ذلك جليا في محاوره طيماوس لافلاطون حيث التجأ الى أسلوب أسطوري مكثف اختلف حوله الشراح . ووصف المادة الاولى بأنها لا صفة لها ولا شكل اشترقت عليها المثل فأصبحت ذات صفات وأشكال : وهذا المعنى اقرب الى العدم . ولو تمنعنا كما قال ابن رشد بعض الآيات القرآنية لما كانت أكثر وضوحا الا أن المتكلمين هم الذين منحوها صورة العدم المطلق ثم اختلفوا خاصة المعتزلة منهم هل العدم شيء ؟ ! ثم ان هذا هو الذي يفسر اجماع الفلاسفة المسلمين ورجال الدين على محاربة الدهرية ، واعتبار اصحابها أعداء للدين وأعداء للفلسفة . والغزالي في حملته نزع منهم حتى الصفة الفلسفية في مقدمة التهافت . وسيستمر المثاليون الى عصرنا هذا مصدر دعم للفكر اللاهوتي .

ثم عاد الاستاذ الجابري في الخاتمة الى ترسيخ هذا الفصل ولكن هذه المرة بين الفكر اليوناني والفكر الاسلامي ، وليس فقط الدين الاسلامي ، على أساس اختلاف الثابتين المذكورين ثم على أساس اختلاف منطق كليهما .

« فالمعلانية العربية الاسلامية كما طبقتها مختلف الفرق من معتزلة وأشاعرة وشيعية وفلاسفة ذات منطق خاص ، منطق ثلاثي القيم يختلف كثيرا عن المنطق الارسطي الثنائي القيم . ان هذا المنطق الخاص لا يتفق بمبدأ الثالث المرفوع ، فالقضية ليست اما صائفة واما كاذبة لا غير بل هناك دوما في المنطق العربي الاسلامي قيمة ثالثة » (ص 49) .

وفي رأينا ان هذا الحكم التعميمي ذهب بعيدا بل تلزم عنه نتائج غاسدة : منها ان نخرج من الفكر الاسلامي طائفة هامة من المتكلميين والفلاسفة الذين قالوا بقدّم المادة وصرحوا بذلك كما فعل بعض المعتزلة في المذموم وفلسفة الرازي الطبيب القائمة على قنم الزمان والمكان والخلاء وابن رشد المتسك بالهولي الارسطية . ثم يلزم عن التمايز المنطقي بين الفكرين الاخذ بنظرية « العقليات » التي روج لها بعض علماء الاجتماع في القرن التاسع عشر والتي تخفي تعارضا مع وحدة الفكر الانساني ومن ثمة التمهيد لاهداف استعمارية وعنصرية ، فالنقاش الذي دار حول استقلال المنطق الاسلامي لم يحقق النتيجة التي كان يهدف اليها دعاة الاصاله والانغلاق على الذات . ولكنه دل بوضوح على ان المفكرين المسلمين انما طوروا المنطق الارسطي سواء جانبه الصوري أو المادى . (ويلزم ان تركز بوضوح على ان عمل أرسطو شمل في المنطق الاتجاهيين معا) ، فالمفكرون المسلمون استعملوا — ولم يعجبوا فقط بـ المنطق الصوري في تحليلاتهم رجدا لهم الفلسفي . فالقياس الارسطي الاساس عندهم في كل استدلال سواء في النفي أو الاثبات المينافيزيقي . وتناقض الخصم دليل على بطلان أقواله . بل ان أشد الذين هاجموا « المنطق الصوري » (ومنهم ابن حزم وابن تيمية) نجدهم في وجودهم على المتكلمين والفلاسفة وغيرهم يستعملون هذا القياس ويلجأون الى اثبات التناقض على الخصم . كما استعمل المفكرون المسلمون المنطق المادى وطوره في العلوم العملية خاصة في الفقه والاصول . اما المتأخرون الذين اظهروا امتعاضا من المنطق والجدل عامة فهم علامة على انهيار الفكر الاسلامي فلا يملكون بجيلا ما عدا مبدأ التسليم والتقليد . والغريب أن الاستاذ الجابري ينكلم عن قيمة ثالثة لا هي بالصدق ولا بالكذب دون أن يعينها وقد فشل المناطقة الوضعيون اليوم في هذا السبيل . اما اللائحة التي أوردها كدليل على قوله : (أحوال أبي هاشم — كسب الاشاعرة الواجب بغيره عند ابن سينا . . . الخ) . فهي لا تمثل الا واجهة للتراث الاسلامي التي سماها محمد أركون باللا فكر دعت الى الاخذ به عقيدة اصحابه . وقد أدركت طائفة من المفكرين المسلمين هذا الخروج عن الفكر فسخر ابن حزم مثلا من : هذه الاراء التي تخالف المعقول والمنقول . وليس ثمة تراث انساني يخلو من هذه النزعة . فليس من السليم أيضا ان نصم التراث الاسلامي في سلة واحدة . فما هو خارج الصدق والكذب يظل في حالة

النشك أو الظن . ثم ان القائلين بهذه الآراء الشاذة هم أنفسهم قد اعتقدوا بصحتها العقل السليم . ولا يجب الخلط بين هذه الآراء وبين ما يقول به بصحتها فلم يخرجوا عن الاعتراف بقيمة « الصنق » ، ولكنهم صفقوا أمورا لا سماء الجسميات اليوم . فوسائل الاثبات هي التي تغيرت وليست قيمه تصدق . وقصور هذه الوسائل هو الذي يعطل قصور النتائج . ولا يعتد بالذين يستغلون ازمان العلوم المعاصرة لتأكيد اللامعقول .

كما ان تحليل ذلك بأن محاور الفكر الاسلامي ثلاثية (الله - الانسان - الكون) . (ص 50) بعيد عن الصواب . فداخل الفكر الاسلامي نجد اتجاها ينحو نحو تقوية جانب الانسان والكون فهو ثنائي أكثر منه ثلاثي (ومن ذاك الرازي وابن رشد) . وثمة نزعة واحدية (عند الصوفية القائلين بوحدة الوجود وعند الجبرية) وبين الطرفين تتعدد المواقف . ولا يجوز الكلام عن هذا الثلاثي القار الا ضمن القائلين به من مفكرى الاسلام - ويلزم لذلك الخروج عن دائرة التبسيط والتعميم المخل - ولا يلزم القول بثلاثية المحاور القول بثلاثية القيم .

ولم يبين الاستاذ الجابري ضرورة هذا الاستخلاص . والمعروف أن ديكرات أشهر من ميز هذه المحاور في فلسفته وبين تفاوتها في الانبيات المنطقي والانطولوجي . لكنه لم يلزمه ذلك الكلام عن قيمة ثالثة ففى المنطق لا يمكن أن توجد في العقل .

(4) - وفي القسم الرابع حيث يحلل الاستاذ الجابري المدينة الفاضلة ومضمونها الايديولوجي عند الفارابي . كان التحليل الرئيسي والذي سبقته الإشارة اليه في الاجزاء السابقة هو التحليل المجتمعي التاريخي : فالقوى المجتمعية المتصارعة في عصر الفارابي أساس هذا التفسير . الا أن الاستاذ الجابري لم يبين مضمون هذا الصراع الاجتماعي . فرغم انه قسمها الى

أ - قوى قديمة اقطاعية وشبه اقطاعية وغيرها من « القوى المتخلفة ماديا وفكريا في البادية والحاضرة » (ص 41) . وهي جميعها تعبر عن نفسها في الميدان الايديولوجي بتيار النقل ولها سيطرة على المجتمع الذي تريد توحيدة على أساس تقليد السلف .

ب - القوى الاجتماعية النامية وخاصة « الارستقراطية التجارية » . ولم تكن « تملك من القوة المادية ما يمكنها من فرض سيطرتها على الجميع » (ص 41) . ويمثلها في الميدان الايديولوجي تيار « العقل » من خلال المعتزلة ثم الفلاسفة ولضعفها وتقهقرها لجأت الى التناويل والتوفيق . فان معنى هذه « القوة » ظل اسميا . اذ لم يعرض للتركيب الاقطاعي ولا للحركة التجارية وأبعادها . فهل التجارة والاقطاع أيام الفارابي تماثل في واقعها وأحوالها التجارة والاقطاع أيام صدر الاسلام مثلا ؟ : ان كلمات مثل القوة - الصراع - الضعف - الاقطاع - التجارة يمكن أن تستعمل في كل

مراحل التاريخ ، خاصة العصر الوسيط ، لكنها تتطلب تعيينا ماديا ملموسا بالنسبة لفكر معين .

ثم ان هذا التعيين المفقود هو الحليل على وجودها وهو ما يهدف الباحث الى اثباته . ولا ننسى وجود خلاف حول وجود طاهرة الاقطاع في الاسلام . ولا يجوز اذا كان البحث التاريخي العلمي كما قال الاستاذ الجابري في الخاتمة معتذرا عن هذا التعيين ، لم يكشف لنا بعد هوية هذه القوى . عن أصولها وتركيبها ومكانتها الاجتماعية والتاريخية وخط سيرها . الخ . (ص 51) . أن نسارع الى الاطمئنان لاي تحليل لهذه القوى وربطها بالانتاج الفكري . لانه سيكون فاقدا للقيمة العلمية ويظل محض ظن ورجم بالغيب أو في أحسن الاحوال : فروضا قابلة للنقض والرد : فالذين قاموا بحماية وتشجيع الفكر الفلسفي والاعتزالي هم الامراء المثلون لسلطة الاقطاع خاصة المأمون سيف الدولة - الناصر الاموي في الاندلس - يعقوب المنصور الموحدى وأن الحملة ضد كتب الفلسفة لم تشتد الا بعد ضعف هؤلاء الامراء المستبدين وانحلال دولهم . ثم ان التجارة والصنائع كان وجودها وازدهارها متعلقا بالامراء واتباعهم . فالمواد الكمالية هي المصدر المضمون للربح ولا يقبل عليها الا الامراء لانها تتعلق بها حياتهم في عصر الازدهار .

وحينما اختفى مجد الامراء واضمحلت قدرتهم الشرائية تدهورت الصفائح والتجارة المربحة وفسدت الاسواق كما قال ابن خلدون . ولم يبين الاستاذ الجابري دور طبقة العامة التي كان صراعها مع الامراء أشد وضوحا وواقعها الاجتماعي يبدو في تعاليم قادة ثوراتها كثورة الخوارج والزنج والقرامطة والتي يبدو احتقارها والخوف منها في المؤلفات الاسلامية . ويبدو ذلك واضحا عند كلام الفارابي عن أراء أهل المدن المضادة . فالاقرب الى الوقائع أن نقول ان الفارابي في بحثه عن المستنير العادل المفكر انما يستند طبقة الامراء التي يعتبر وجودها المزدهر حيويا للحركة التجارية والعلمية وادانة لاخلق القوة بمعنى الثورة . وهو في هذا يتفق مع الروح الافلاطونية المثالية التي احتقرت ديموقراطية اليونان ورمت الجمهور بالحيوانية . ولا يجوز القياس على الحركة العقلية في أوروبا بعد نهاية العصر الوسيط . ويظهر أن هذا القياس الخاطيء هو الذى وجه تحليل الاستاذ الجابري . وانكشف ذلك حينما ختم بحثه بقوله : لقد تطلعت البورجوازية الفرنسية في القرن الثامن عشر الى تشييد دولة الحرية والاخاء والمساواة ، دولة العدل والعقل . وكان روسو بعقده الاجتماعي المعبر عن تلك التطلعات . فلماذا لا نرى في لفارابي روسو العرب في القرون الوسطى ؟ ، (ص 51) والطريف حقا ان يكون روسو العرب (أى الفارابي) قد نفى بقوة وشدة فكرة العقد الاجتماعي التي أثبتتها روسو الفرنسي . مع أننا نلاحظ أن القياس لـ

استعمل في عصر الفارابي (أى العصر الوسيط) فقط ، لكانت نتيجته أن الفلاسفة المسيحيين قبل الفارابي وبعده والذين ماثلوه في النزعة التوفيقية قد ساهموا في دعم الكنيسة المرتبطة بالاقطاع : فاوغسطين مؤسس الفلسفة المسيحية هو أول من وضع القواعد « الشرعية » لمقاومة الهرطقة .

(5) - ويمكن أن ننهي هذه الهوامش - التي لم تدخل في الاعتبار كثير من الاحكام الجزئية القابلة للاعتراض والتي وردت في البحث . بأن نؤكد على أن المشكلة ليست فقط في الاختيار بين القراءة الايديولوجية الواعية للتراث او القراءة الايديولوجية الغير الواعية كما قال الاستاذ الجابري في الخاتمة (ص 47) .

بل نحن امام اختيار أسبق بين الحفاظ على روح المنهج العلمي في استنباط الاحكام أو نترك العنان لكل ما يروق النفس وييسر عليها مشقة التحليل الواقعي المعقد . فمهما كانت الدعاوى الايديولوجية فلا يمكن أن تتم على حساب الاستقراء العلمي . . والا كانت النتيجة هدماً للايديولوجية ذاتها مهما كانت مثلها وفائدتها . بل ان الاستخفاف بالواقع عند بعض الماديين هو الذي يفسح المجال للنزعة المثالية التي تعتمد على التفسير العقلي المجرد ويسمح لها بالانتشار . ويمكن عندئذ لدعاة التفسير الاسطوري لتاريخ الاسلام أن يزعموا أنهم على حق ما داموا يقرأونه قراءة ايديولوجية واعية .

اعتمدنا هنا على نص المقال المنشور بمعدد مارس 1976 من مجلة « أقلام » المغربية .

أن مقال السيد زنيير يثير غينا أشد الحنين الى مقالات أواخر القرن التاسع عشر ،
وأولا أن التاريخ مكتوب بغلاف عدد « الاداب » ، لتصور القاري، انه يقرأ مقالا كتب سنة
(1878) ، وهذا ، ان كان يدل على شيء ، فعلى الصلة الوثيقة - على الاستمرارية (!)
- بيننا وبين تراثنا الحديث .

ورغم ضالة المآخذ التي يمكن تسجيلها على مقال السيد زنيير ، نرى وجوب تسجيل
أحدها - رغم ثقافته - وهو جمعه لكل الاسماء التالية في سلة واحدة عنوانها -
« شعراء التجديد والتحول » : (عبد الكريم بن ثابت - ادريس الجلي - أحمد المجاطي -
عبد الكريم الطبال - أحمد المديني - عبد اللطيف اللعبي) . وليس المآخذ هنا على الجمع
بين بن ثابت وعبد اللطيف اللعبي ، ولا على الجمع بين الجلي والمجاتي ، وإنما هو - على
ادخال اسم المديني في زمرة الشعراء المجددين والمحولين . والمديني معروف بأنه قصاص لا
بأنه شاعر (والدليل على ذلك أن ما صدر له لحد الآن هو مجموعتان قصاصيتان ورواية) .

بيد أن هذا خطأ بسيط ، يعود فقط الى عدم اطلاع السيد زنيير على الادب المغربي ،
وهو أمر نتمنى ان يتمكن من التغلب عليه مستقبلا .
3 - وثاني الدراسات دراسة لـ « الاستاذ - المتخصص في شؤون « الاستلاب » - عبد
الرزاق الدواي . وكالعادة فهي عن « الاستلاب » - أين ؟ - في الفكر السلفي الجديد بالمغرب
(علال الفاسي نموذجاً) .

ومن أول هامش يبرز السيد الدواي تمسكه بـ « المنهج العلمي » ، فيقول : « تمت كتابة
هذا الفصل بضع (كذا) شهور قبل وفاة علال الفاسي المفاجئة يوم 13 ماي 1974 ، وقد
كان لهذه الوفاة صدى عميق في مختلف الاوساط المغربية (...) ولم نر أية ضرورة لادخال
تعديلات جوهرية على هذا الفصل ، واكتفينا بتغييرات طفيفة في الاسلوب والتعبير » .
فأولى أسس المنهج العلمي في البحث والتحليل هي قاعدة : « اذكروا موتاكم بخير » .
فاذا كنتم فسماء في تحليكم لفكر شخص وهو حي ، فإن من الضروري ان تلتفتوا من أسلوب
هذا التحليل حين موته ، وذلك شريطة ألا يتعدى الامر « الاسلوب » الى « الجوهر » .
وضروري أيضا ، في تمسك المرء ، بـ « المنهج العلمي » ، أن يتحدث عن الفكر والوجود ،
وأولوية أحدهما على الآخر . وهنا يضع السيد الدواي اليد على حقيقة بالغة الخطورة ، كانت
مجهولة حتى ذلك الحين ، وهي أن « أولوية الفكر على الوجود » ، وبالتالي استقلال الفكر عن
الشروط المادية والاجتماعية ، تأخذ « مركزا مهما في سلفية علال الفاسي ، التي يمكن الكشف
فيها عن نزعة مثالية » .

وخشية أن نفهم مصطلح المثالية في بعده الفلسفي - وهو أمر وخيم الحواقب - يذهبنا
السيد الدواي قائلا : « ولكن لا بالمعنى الفلسفي لهذه الكلمة ، إذ أن أهمية الفكر وأولويته لا
تظهران عنده في المستوى الانطولوجي أو في المستوى المعرفي ، بل في اعتبار الفكر - الديني
والاخلاقي بصفة رئيسية - عنصرا حاسما في كل تطور وفي كل امتياز اجتماعي » . عظيم !
لقد كان على علال الفاسي أن يعتبر « الفكر الاقتصادي » هو العنصر الحاسم لكي يكون
علميا ، و « ماديا » - لا بالمعنى الفلسفي للكلمة هنا أيضا - ولكي يبتعد عن الاستلاب .
الا أنه ، رغم « علمية » منهج السيد الدواي ، فلسفتهم على ابداء الملاحظاتين
التاليتين :

تتعلق الملاحظة الأولى بمفهوم « الاستلاب » ذاته .
فهذا المفهوم ماهوي . ينضمّن اغترافا لـ « ماهية » . والبحث في الماهية يدخل في
نطاق الميتافيزيقيا لا البحث العلمي . وربما سيكون البحث أكثر عملية لو اختار الكاتب
مفهوما آخر اطارا لبحثه : الايديولوجيا مثلا . (التركيز على الوعي ضمن الايديولوجيا ربما
كان أقرب الى العملية من التركيز على الماهية المستلبة) .
تتعلق الملاحظة الأولى بمفهوم « الاستلاب » ذاته .

لما صمت عنه وتنام به أو كان من مستتبعات ما لم يقله في نصه المكتوب (نذكر هنا ،
مثلا ، قيادة علال الفاسي - ورغم « العجز المعرفي » للحركة السلفية الجديدة - للحركة الوطنية
سنوات عديدة) . ان الاهتمام بالفكر المكتوب جعل السيد الدواي يقارع بالفكر فكرا يجتري
منه ما يشاء من فقرات ، تاركا الواقع جانبا .
وربما نجد له العذر في أن البحث أكاديمي أساسا ، وفي أن البحوث الأكاديمية تعمل ،
أساسا ، لاجل نيل الشهادات ، وفي أنها لا تكون « أكاديمية » بالفعل الا اذا تركت بينها

وبين أواقع ما مقداره سنة ضوئية كاملة .
 4 - ومن التظنير للأدب والتظنير للفكر فننتقل الى الدراسة و التطبيقية ، على القصة المغربية القصيرة ، التي قام بها السيد عز الدين التازي .
 الملاحظة الأساسية على هذه الدراسة ، وعلى « دراسات » السيد التازي بصفة عامة ، هي ان هذا الأخير لا زال عاجزا عن فهم واستيعاب أن ثمة فرقاً بين كتابة العمل الإبداعي وكتابة النص النقدي أو الفكري بوجه عام .

فإذا كان جائزا للمبدع أن يكتب نصه كيفما ووفقما يشاء ، وبالكلمات والعبارات والتركيبات التي يريدها ، فإن ذلك لا يجوز مطلقا بالنسبة لكااتب مقال أو دراسة فكرية تتعامل بالمصطلحات والمفاهيم التي تحل مباشرة على هدفها بوضوح ودون التواء ، لا بالتركيبات الجمالية التي تشير ، ترمز ، ولا تدل .
 هذا أولا .

ثم لابد ، ثانيا ، في الكتابة الفكرية من اتخاذ منهج معين . ودون التعمق في الكلام عن المنهج كطريقة بحث ، نتحدث عنه كطريقة عرض فنقول انه العرض المنطقي المتسلسل لمعد من الأفكار يؤدي السابق منها الى اللاحق ، ويصل الى نتيجة أو جملة من النتائج في لانهائية (وذلك دون بتر أو تكرار أو ... أو ...) .

نكتفي بهذا الكلام ، ونأخذ بالمصاحفة فقرة من دراسة السيد التازي ، ونقرأ :
 « ان توتر الحدث في القصة أحيانا ، يؤدي الى تناقض خطير في البنية العامة ، بين كونه نتيجة مقدره وصفية تأتي من صميم ولحمة السياق القصصي ، وبين أن ذلك لا يأتي نتيجة خلطة في هذا السياق الذي يتشكل من تراص وحداته اللغوية والوصفية إذ الخروض استعمال أدوات تقجير أخلي كاللغة التي نجدتها مقتصدة في الكلمات هائلة محايدة في الوصف ، رغم أن هذا الوصف لا يقتل بل يملأ حياة بين الكاتب وموضوعه ولعل هذا التناقض الشكلي الأساسي ، هو ما يفقد القصة الواقعية قدرتها على أن تكون متوترة - احتدامية الا اذا كان ذلك موضوعا بلغة حيادية في أسلوبك أو حادثة » .

ونتساءل : هل كلمة : « تناقض خطيرة » كلمة علمية ؟ هل هناك - في المنطق ، مثلا ، وهو المصدر الأساسي لكلمة تناقض - تناقضا خطيرا وتناقضا غير خطير ؟ ما المقصود بالبنية العامة ؟ ، البنية العامة ، لماذا ؟ ما هي الرابطة المنطقية بين الجملة « ان توتر ... والوصفية ، والجملة « . . . ان الخروض . . . موضوعه » ؟ الخ الخ . .

ان هذه الفقرة - وهي نموذج لـ « الدراسة » في جملتها - ، وكما هو واضح ، لا تقول - رغم كبرها - أي شيء على الإطلاق .
 وإذا كان النتائج لا يقول شيئا ، فمن الأفضل الا يكون - بدوره - على الإطلاق .
 5 - الدراسة الرابعة والأخيرة في العدد هي لآحمد المديني عن « تجربة الشعر في المغرب العربي » - لأسباب لا نود الدخول فيها يسمى المديني المغرب (الأقصى) المغرب العربي - . ورغم أنها أهم دراسة من بين الأربع دراسات ، فإنها ، تسقط مع ذلك في محور أساسي ، هو تقليدية المنهج ، وبالتالي ، لا علميته .

وننتجلى تقليدية المنهج في عدد من النقاط ، منها مثلا زاوية النظر الى الموضوع ، ومنها عمومية الأحكام ، وانعدام الاستشهادات . (لا يكفي مثلا ان تصدر حكما بأن « كثيرا من قصائد السنوات الأولى من الستينات (. . .) لم تكن تكشف (. . .) إلا فهما بسيطا للقصيدة الجديدة كما أبدعها شعراء ، مثل عبد الوهاب البياتي ، ونزار قباني ، وصلاح عبد الصبور » - وإنما ينبغي أن تكشف عن كيف ولماذا ؟ : كيف كان هذا « الفهم البسيط » ، على صعيد اللغة ، والتركيب ، والموسيقى ، والإيقاع ، والتفجيلة ... الخ ؟ ولماذا كان على ذلك الشكل الذي كان عليه ولم يكن على غيره ؟ وما هي العوامل الرئيسية في ذلك ؟ أمي الداخلية أم هي « التأثير » بالشعر في المشرق ؟ ... الخ) - (كما نذكر مثلا على ذلك ادخال « الدعاية الأخوانية » في كتابة الدراسة - قول المديني ، مثلا ، عن صبري انه ينطلق ، منذ بداياته ، « في مغامرات النمرن والتجريب بروح رياضية صرف لا تنعزه » !) .

غير ان ما نحب التوقف عنده هنا بعض الشيء ، وهو إحدى مترتبات المنهج التقليدي ، هو : « تقليدية اللغة المستعملة في الدراسة » ، على الصعيدين اللفظي والتراكيب . ونتوقف عند تقليدية اللغة هذه بسبب ما تكشف عنه من تناقض مع ما يدعو اليه آحمد المديني على صعيد الكتابة القصصية من « تججير للغة » . ولكي نخسأل : أيهم الثابت عند المديني :

أهو التقليد أم الإبداع الحر المنطلق من كل القيود ؟ / يقول المديني :

« ولم يكن أبو شعيب الدكالي سوى ذلك الطالب الذي رحل الى المشرق ودرس على مشايخه وجالس علماءه ثم عاد لينبت زهراته اليانعات التي ستمتق في أعطاف من سينحطون مسؤولية البحث الفكري والسياسي لمجابهة المستعمر في حملته لاحتلال البلاد واجتثاث كل مقوماتها الدينية واللغوية والحضارية ، (هامش : يمكن الإشارة هنا الى نوع من المثالية - بالمعنى الفلسفي - والمرتبطة ارتباطا لا ينفصم بلا عملية المنهج والنظرة الى الموضوع ، وذلك في النحت عن المستعمر ، وعن حملته لاحتلال البلاد واجتثاث كل مقوماتها - الخ : نتساءل : هل الهدف هو اجتثاث المقومات أم أنه الهيمنة الاقتصادية ؟) »

« وما نحسب إلا أننا نطال محالا ونحن نريد للنبذة التي أئبح عودها في مشرق العروبة فأعطت حركة البحث وما استتبعها من تيارات وروافد امتدت حتى ظهور القصيدة الجديدة ، نريد لها أن تعطي نفس الاغصان والثمار » .
وربما كشفت لنا عودة متأنية الى نصوص المديني الإبداعية . الجواب عن السؤال .

8 - هذه هي طبيعة الدراسات الواردة في عدد « الاداب » . وإذا كانت كلها على هذا النحو ، فما بالنا ببغية المواد ؟ (دون أن نتكلم عن نصوص الادب المغربي المنقولة عن الفرنسية ، والتي لم يبذل مترجمها أي مجهود لا في اختيارها ولا في ترجمتها بحيث جاءت نصوصا زكيكة وغير معبرة عن اصحابها) - طبعا مع استثنائنا لبعض النصوص الشعرية والقصصية الجديدة - .

مع ذلك ، وكيفما كان الحال ، نسجل إيجابية أن يهتم الاخوة في المشرق بالادب المغربي ، وأن يصدروا اعدادا خاصة عنه .
لقد جعلت مبادرة « الاداب » عددا من المجلات الشرقية تهتم بالادب المغربي ، وتسمى ، بدورها ، الى اصدار اعداد خاصة عن الادب المغربي والثقافة المغربية . وكل الذي نفتناه هو أن يستفيد اتحاد كتاب المغرب من تجربة « جمع مواد الاداب » ، ويبحث عن صيغة عمل تجعله ينشر في المستقبل عددا عن الادب المغربي يتحمل فيه ، مسؤولية كاملة .

مواقف

بعد توقف دام ازيد من سنتين ، عادت مجلة « مواقف » الى الصدور ، بعددما الثاني والثلاثين ، الذي يتضمن عددا من الدراسات (هي : للمغرب أمقا للفكر لعبد الكبير الخطيبي - تأملات حول البداية لادوار سعيد - النقد الادبي الحديث كما يراه لوسيان غولدمان لجمال شحيد - نحو منهج بنيوي في نقد الشعر لكمال أبو ديب - ودراسة نصية لقصيدة السياب : « النهر والموت » لخالدة سعيد) وقصائد شعرية لكل من : أمين الباشا - أنسي الحاج - سمير الصايغ - روث أبو ديب - جون وين - بيتر ليفي - أورخان ميسر) .
يقول أدونيس في مقدمة العدد :

« انه زمن الانهيار . فلنترك ما ينهار لانهياره .
والثقافت يهدر طوفانا يجو فيه الترقيع الانتقادي انه يحتضن الداء ليجمعه أكثر استشرافا ، ويبدو فيه الترقيع الاصلاحي انه يموه الفساد ليجمعه أكثر استقراسا .
يجب أن يكتمل الخراب ، لكن الجميل ، إذ من أين للذين لا يحسنون الهمم ، أن يحسنوا البناء ؟ »

بداء من ذلك ، يمكن القول ان زمن الانهيارات هو نفسه زمن البدايات .
« لا ، لا يطلع أحد علينا ، مولودا : انتم « روم » ، و « شموبيون » ، « هدامون » ، « مخربون » . فخير للذين تعمدوا هذا السقوط ، وألقوا هذا الاتجار بالوحل ان ينظروا الى ما فيهم : باطنا وظاهرا ، فكرا وممارسة ، وأن يتأملوا عميقا ، عميقا .
ليس ما نقوله ياسا ، أو دعوة الى اليأس ، وإنما هو اعتبار واستبصار . واليأس البصير هو ، في أية حال ، خير من الامل الاعمى .

لكن ، ماذا تقدر « مجلة » أن تفعل ؟

حسبها أن تفهم لحظة الابداع في هذه المرحلة التاريخية ، وأن تقيض عليها فتمعن النظر في الممارسة الكتابية ، وتكشف عن الخصائص الاجتماعية الفكرية السياسية الفنية ، التي تميز الطليعية .
حسبها أن تشارك في التأسيس لمناخ الابداع والحرية والتغير .

وفي صفحات عنوانها الياس خوري بـ « المائدة » يكتب قائلا :
(. . . الثقافة ، أي ثقافة (نسا) ، أي ما نصنعه نحن ، أي نحن ، ليست جوابا . بل تطمح أن تكون مجرد سؤال حقيقي . سؤال ينطلق من حاجات الواقع ، من حاجات زمن انهيار الزمن الذي صنع من العجز . والسؤال الذي ينطلق من حاجات الواقع ، أو يطمح أن يفعل ذلك لا يولد الا داخل براكين الدم والغبار . داخل الخيبات التي نمزق الحلم وتحيله الى خرقه . هنا ، لا يكون السؤال سؤالا « حديثا » ، أي سؤالا من الفلين الذي يطنو على سطح أي مستنقع ويعتقد أنه يقلد مستنقعا آخر اسمه الغرب الراسمالي ، ولا سؤالا سلفيا ، أي سؤالا يحاول أن يحيل حشرات الماضي واحتضاره الى حضور كاذب لا يكون الا اذا كان المستنقع وكان الفلين طائفا على قشورته .

سؤال الواقع هو تحدي الخروج من هامش الموت والدخول في هامش الحياة . بين الهامشين مسافة قصيرة جدا ، لكننا لا نستطيع أن نقطعها في زمن الحروب التي لا تنتهي الا اذا حططنا المائدة التي ترصف فوقها الكتب كما ترصف أطباق الطعام . وتحطيم المائدة يعني دخول من أخرج من الفعل الى الفعل ، أي ممارسة لما صنف على أنه « غير الادب » وتحويله الى أدب لأنه الادب الحقيقي .
الانتقال من العموميات الى التفاصيل ، من الاوهام الى الممارسة الفعلية ، النقصات تفاصيل الواقع وتحويلها الى ثقافة ديموقراطية هي ثقافة الاكثية . الخروج من مجد « النخبة الحديثة » الى مجد التفاصيل التي تخلق نماذجها وعلاماتها .
المسيرة بالغة الصعوبة . ففي زمن الحروب المتواصلة . زمن الاستبداد والقمع . زمن اخراس آخر هامش ديموقراطي ، لابد من تغيير الاهداف وتغيير الوسائل . لابد من تحطيم ثقافة (- نا) ورميها بين الاحدام والاشواك . (. . .) .

(عنوان المجلة « مواقف » . ص. ب. : 8355 - 11 ، بيروت ، لبنان) .

أبحاث عربية

صدر بياريس مؤخرا العدد الاول من مجلة « أبحاث عربية » ، وهي مجلة « دورية » للبحث العلمي الجامعي في شؤون الفكر العربي (آداب - لغة - فلسفة - تاريخ) ، يرأس تحريرها الباحث المغربي عبد الغني أبو العزم ، ويشترك معه في التحرير كل من بطرس حلاق منير العكش ، شربل داغر .
تحتوي المجلة على قسمين من الأبحاث والدراسات ، أحدهما عربي (120 ص) والآخر باللغة الفرنسية (36 ص) .

بالقسم الاول « دراسات فكرية وأيديولوجية » (هي : تساؤلات حول الفكر العربي « التاريخ والوهم الحضاري والواقع المعاش » ، لعبد الغني أبو العزم ، الاستجابة والتحدي في ثقافة مصر المعاصرة - لغالي شكري - وهو الفصل الاول من أطروحة هذا الأخير لنيل دكتوراه السلك الثالث في موضوع « النهضة والمقوطة في الفكر العربي » - والصراع التاريخي للإمبريالية ضد عروبة مصر - لأمير اسكندر - ثم ، المبادرة والفريضة الاقتصادية لغايير مصر) ثم « دراسات نقدية وأدبية » (هي : الوعي والرواية الأمعلاقية للمستقبل ، لمير العكش - والوهم النقدي والاشكالية النقد العربي الحديث لشربل داغر ، مع ، عرض وتقديم لأطروحات ودراسات جامعية ، قدمت بفرنسا) هي : الشاعرية العربية لجمال الدين ابن الشيخ ، وقمة العزلة للطاهر بنجلون ، - نظريات ومناهج المدارس الديالغية العربية لعبد الله بونفور - منهجية ابن خلدون في المقدمة لعلي أومليل - الام والطفل في المجتمع المغربي التقليدي لغوزية القميري) ، علاوة على قصيدة شعرية لامل دنقل عنوانها سرحان لا يتسلم مغاتيح القدس ، واخبار بالكتب المهمة بشؤون العالم العربي والصادرة حديثا .

أما القسم الفرنسي فيشتمل على دراستين (هما : الله والثورة في الفكر والشعير العربي المعاصر لطربس خلاق - ونحو تسمية جديدة للعصر الجاهلي لعبد الغني أبو العزم) ، ومقابلة مع جاك بيرك حول « العالم العربي وإشكالية مرحلة التحرر الوطني » ، ثم بيبلوغرافيا للأطروحات الجامعية المقدمة بجامعة باريس حول الدراسات العربية والإسلامية . وقد تصدرت القسمين افتتاحية بقلم رئيس التحرير جاء فيها : « هذه المجلة ، مجلة فصلية سوف تختص بالبحث العلمي ، والدراسات الجامعية ، مجالها العريض الفكر العربي في تاريخه وحاضره ومستقبله ، تهدف الى طرح كل الاشكاليات الفكرية التي تمس واقعنا . »

هذه المجلة . . .

رائدها الحقيقة العلمية والحوار العلمي والنقد القائم على الأدلة والحجج .

البحث عن كل الاشراف الفكرية في واقعنا .

البحث عن الجوانب المظلمة في حياتنا .

البحث عن المعطيات التاريخية وواقع المرحلة المعاصرة من أجل تحديد آفاق المستقبل لعالم أفضل للإنسان العربي .

ان هذه المجلة ضمن إطار استقلاليتها الكاملة عن أي توجيه حزبي تود أن تكون مجالاً رحباً للحوار لكل المفكرين والباحثين العرب سواء في المهجر أو في البلدان العربية ومجالاً للقاء بين كتاب المغرب والمشرق .

من خلال هذه المجلة نود أن نعريف بالابحاث العربية المقدمة من طرف الباحثين الى الجامعات الفرنسية في شتى الميادين : اللغة ، الفلسفة ، الادب ، النقد ، وعلم الاجتماع : أي كل ما يمس التراث العربي وإشكالية المرحلة المعاصرة في كل أبعادها سواء في المشرق أو في المغرب لنعريف بمستوى الابحاث العربية الجامعية واهتماماتها ، وإلى أي حد تستجيب الى متطلبات واقعنا لمواجهة التخلّف والنقص الذي يعاني منه مجال البحث العلمي في بلداننا العربية .

وإذا كانت هذه المجلة سوف تهتم بمجال البحث ، إلا أن هذا الاهتمام ليس مفصلاً عن المشاكل والهوام وتضايي الفضال القومي والاجتماعي للشعوب العربية وما تعرفه من تطورات في شتى المجالات الحيوية .

من خلال هذا المنبر سوف نعمل على نشر كل ما يساهم بشكل فعال وعلمي على بلورة الفكر العربي وتطويع الرؤية العربية لواقعنا وللمزيد من المعرفة والنقد البناء والحوار حول أزمة الواقع الراهن ومكونات الحاضر وآفاق المستقبل .

ونحن إذ نقدم العدد الاول الذي اخترنا أن يكون محوره أزمة الفكر العربي بصفة عامة والوضع الثقافي الايديولوجي بمصر العربية بصفة خاصة ، قد حاولنا في حدود امكانياتنا الفرجية أن يكون ترجمة عملية لاهداف التي سوف نعمل على بلورتها ، وبذلك نأمل أن تكون الدراسات والابحاث التي يحتوي عليها هذا العدد والتي ساهم فيه مجموعة من الباحثين قد حققتنا بها ما نصبو اليه ، أملين أن تطور أعدادنا القادمة لخدمة القاري ، وللاسهم في تقديم ميدان البحث العلمي العربي .

رئيس التحرير « . »

نتمنى للزميلة « أبحاث عربية » كل تقدم وتوفيق . وأن تتحول فعلاً الى أداة رباط حقيقية بين الثقافة العربية في المغرب وفي المشرق .

(عنوان المجلة :)

Recherches Arabes
72. Rue du Château d'Eau - 75010 - Paris

● فنون تشكيلية - الالتزام والمعاصرة - محمد شبعة

ان موضوع الندوة المقترح هو ، نحو فن عربي ملتزم ومعاصر ، وطرح هذا الموضوع بهذه الصيغة يدل ولا شك ان هناك حاجة ماسة ورغبة صريحة

لـلـجـمـاعـير الشـعـبـية أن يـكـون الفن ملتزما وإن يـكـون كـذلك معاصرا .
الا أن سؤالا يتبادر إلى ذهننا :

- بين يلتزم الفنان العربي ؟ هل يشاعر واحاسيس الجماعير الشعبية الواسعة
والمسحوقة منها بالذات ؟

- ام انه يلتزم بالطبقة التي ينتمي اليها ؟
فعندما نضع عادة مسألة الالتزام في الفن كثيرا (ان لم اقل دائما) ما نفعل ذلك بطريقة
مجردة بعيدة عن اسسها التطبيقية .
اد في اعتقادي ان الفنان البرجوازي وحتى البرجوازي الصغير ملتزم عن وعي او بدون وعي
بطبقته .

وعندما يغزر الفنان البرجوازي الصغير ان يلتزم بجانب الفئات الواسعة من الجماهير
الشعبية ولمسحوقة منها على الخصوص فانه يصل لا محالة الى ذلك عن طريق قناعة حقيقية ،
اذ يكتشف إلتئامه الحقيقي ولو كان صادرا عن طبقة اخرى .

وسواء كان الالتزام برجوازيا ام شعبيا فان العمل الفني ومكانته من علاقات الانتاج هي
التي تحدد في نهاية التحليل نوعيته .

ونحن نلتقي يوميا بفنانين يدعون الالتزام مع افتراض ان يكون بجانب قضايا الجماعير
الشعبية ، والحالة ان اعمالهم تكثفي ببعض المؤثرات والشعارات الديماغوجية ، ولا تخرج
عن سوق القاعات لخاصة والشبه الخاصة والبيوت .

ان الالتزام ليس عاطفية فوقية وصدقة نتصدق بها على الشعب .
فالفنان الملتزم بقضية شعبه التزاما حقيقيا وصادقا ، هو الفنان الذي يصفي دوما الى
الشعب ويعيش داخل الشعب ينغمس ما ينغمسه ويعاني ما يعانيه منصتا ومتتبعا لابسط حركاته
عتملسا لذوقه البسيط والمعقد في آن واحد .

عند ذلك يكتشف القيم الحضارية الحقيقية التي دافع عنها الشعب طيلة سنوات القهر
الاستعماري ولا يزال يدافع عنها ضد الاستيلايات والغزو الغربي الامبريالي . والعظيم في هذا
ان يكون المدافع الوحيد عن هذه القيم في الوقت الذي يتعرض فيه للسحق اليومي المادي
حيث لقمة الخبز تستحوذ على اكبر قسط من اهتمامه .

ذلك انه يعي تماما مقدار حيوية قيمة الفنية والثقافية عامة بالنسبة لصموده وكفاحه
في سبيل الوصول الى حياة افضل يمسك فيها بمصيره تمام الامسك .

ونحن نرى ان المثقف العربي البرجوازي الصغير والمتخرج من الغرب على الخصوص
كلما اقترب من حياة الشعب استطاع ان يتخلص من عقدة الغرب ويبتدي الى ذاته وخصوصيته
الثقافية .

وكلما ابتعد عن حياة الشعب واكتفى بالسماع والمشاهدة السياحية زاد استيلايه وسقوطه
في الايديولوجية البرجوازية بل الاستقراطية الجديدة ، ومهما ادعى هذا النموذج من نية حسنة
واطلق من شعارات ملتزمة فان افتاحه الادبي او الفني سيبقى دائما معبرا عن الطبقة التي
ينتمي اليها .

ومن الطبيعي ان تسعى طليعة الشعب المثقفة الى الالتحام بالشعب متعلمة منه اذ ان هذا
الالتزام وحده يمكنها من بناء اسس الايديولوجية المستقبلية وتطوير ثقافة الشعب على المدى
القريب والمتوسط والبعيد .

ان المفردات الجديدة في لغتنا التشكيلية يجب ان تستقيها بهذه الطريقة وليس عن طريق
السماع واتخذ الطريق الفوقي الابوي ، لان هذا الموقف هو في الحقيقة نفاق وكذب على الشعب .
فاذا سلمنا ان التعبير الفني التشكيلي ليس فقط شكلا ومحيطا ومناخا بصريا فقط بل
انه كذلك مضمون يعكس احساسا ومفهوما للحياة ، اذا سلمنا بهذا فسيكون من حقنا ان نساءل:
ماذا قدمه الفنان العربي الملتزم من ابداع يعكس ولو بعضا من الكفاح الراشح والبطولي
لشعبنا ؟ وفي مقدمتهم الشعب الفلسطيني . ان هذا الكفاح وهذه المسيرة ليس الا تعبيراً عن
شعبنا عن مفهومه للحياة وللعالم ، ونحن كثيرا ما نصرخ ان الفنان يعبر عن خلال عمله عن
مفهوم مجتمعه للحياة وللعالم .

ان البرجوازية تقوم يوميا بارتشاء الفنان واغرائه بمختلف الوسائل المعروفة حتى يتخطى
عن قضية شعبه . وليس نظام السوق الفنية الا واحدا من اهم تلك الوسائل .
فاذا اراد الفنان الملتزم ان يتسلح ضد هذه المغريات عليه ان يسعى لتطوير اشكال

مبتكرة لسوق شعبية تمكنه أولا من تسويق عمله داخل الشعب وثانيا من توفير وسيلة العيش بعيد عن طغيان وسلطة السوق البرجوازية .

ان البرجوازية تعتمد في طغيانها وسلطانها في ارتشاء الفنان وتطويره على الشعور الذاتي والاثاني للفنان البرجوازي الصغير ذلك الشعور الذي غتته سنوات من التربية الفنية البرجوازية التي تحتقر العمل الجماعي وتحتقر العمل اليدوي وتبعد الذاتية عن طريق مفهوم العبقرية .

ان تطوير ونشر تقنيات الطباعة الغرائفية والسكرين (السرغرافية) اعتبره من المهام المستعجلة لمطروحة امام الفنان العربي الملتزم لانها ستكونه من نشر العمل الفني الشعبي على نطاق واسع سيتسرع يوما عن يوم ، اذف الى انه سيمكننا من العيش خارج اطار السوق الفنية البرجوازية .

وحتى لا تبقى الشعارات مجردة ومنافقة علينا ان نكافح من اجل جعل الفن بالشارع . ان محاولات المعارض بالشارع التي تمت في بعض الاقطار العربية دلت على صحة هذا المصل وحيويته بالنسبة ، اولا لتطوير الذوق الفني للجماعير ، وثانيا لتربية الفنان نفسه من خلال الحوار التي تخلفه مثل هذه المعارض .

اما قضية المعاصرة الزائدة في موضوع النخوة فانها كذلك تخضع لنفس التحليل ذلك ان الفنان الملتزم يكون بالضرورة معاصرا حيث يجس النبض اليومي للجماعير وبالتالي يكون المعير العادي عن افكارها القوية تجاه التغيير والمستقبل فتكون معاصرته للحياة تقسم ايضا بالمستقبلية .

ان الابداع الحقيقي الفاعل في التاريخ هو بالضرورة (بعد ان يكون معاصرا) ، مستقبليا فنحن نعرف ان مما يبرر ضرورة الفن كونه ينبئنا عن المستقبل بمعنى انه يسبق التاريخ ويعد المستقبل .

وبما ان المعاصرة قرنت في الجدل العربي اليوم بالاصالة ، فماذا عن هذه الاصالة ؟ ليست هناك اصالة مطلقة .

فليس كل تراثنا صالحا لنا اليوم . وكما حاولت البرجوازية افراغ كلمة الالتزام من مضمونها الديناميكي الشعبي ، قامت كذلك باعطاء صورة فلكلورية وشوفينية لاصالة ، بل ان الرجعية في الوطن العربي تبنت هذا الشعار لتوظفه في سياستها التقليلية مركزة على الجوانب الرجعية والمظلمة فيه جاعلة منه الشعار الاساسي لتضرب الفكر التقدمي العربي بحجة انه فكر مستورد .

ان الاصالة الحقيقية هي التي تحدثنا عنها سابقا والتي استطاع الشعب ان يتمسك بها من خلال كفاحه ضد الغزو الاجنبي وضد الرجعية . ان الشعب ليعطينا خير مثال لاحسن علامة يمكن ان نقيمها مع التراث الثقافي ، انه لا يرفض العصر بتليل انه يعمل بيبديه ، ويأخذ العصر شكله المادي عن طريق عمله ، ففي الوقت الذي يستعمل فيه ادوات الاستهلاك العصرية يجد في بيته ادواته التقليدية المتمسك بها جنبا لجنب .

وبينما يكتشف المثقف البرجوازي تراثه عن طريق تقليد السلوك الفلكلوري الاجنبي ، ازا تراثنا نجد الرجل الشعبي يعمل ذلك التراث واعبائه متحملا ثقل جوانبه الرجعية ، رافضا لكثير من تلك الجوانب الرجعية ومدافعا في نفس الوقت عن القيم التي يراها ضمانته وراسماله الحقيقي الكفيل لحمايته من السحق النهائي .

ان الاصالة التي يهمننا التشبث بها هي كل موروث في المدينة والبادية يعكس القيم الانسانية الخلاقة من حيث اعتمادها على العلاقات التقليدية الديمقراطية . وبفضل روح الصمود التي يتطلى بها الشعب لا زال بعض هذا الموروث حيا ومتجددا باستمرار بالرغم من ضغط التوجيه الحضري البرجوازي الذي يعتمد على القيم المادية في ذلك الموروث ويقتصر قيمه الروحية في الوقت الذي تؤكد فيه البرجوازية للرجعية على الجوانب (الروحية) المظلمة والغيبية.

لذلك فان شعار الاصالة ليس بريئا ، وعلينا ان نضعه في الاطار الطبقي الذي ينطلق منه ويصوب فيه .

وبالنسبة لنا فان ربط الصلة بالموروث الثقافي والفني ليست شعارا لتخليص الضمير من عقدة الاستلاب الغربي بل هي مسألة اساسية تدخل في مشروع ثقافة الشعب بكل ما تحمله من

علامات جدلية بين عناصرها المعقدة ، وتتصارع تلك العناصر ، بعضها يجر الى الماضي والآخر الى المستقبل . مع العلم ان جزءا كبيرا من موروثنا يحتم على صدر الشعب عبئا ثقيلا يسدده الى التخلف والفقر والخنوع . وبدون القضاء على هذا الجانب المظلم من (أصاقلتنا) لن يتمكن الشعب من تحقيق مشروع ثقافته التحررية .

● مهرجانات

حول مهرجان ابي الطيب المتنبي

عبد الله راجع

يبدو ان الحديث عن ابي الطيب المتنبي يثير نقطتين هامتين ، تتعلق اولاهما بالجانب القومي البارز في القصيدة المتنبية ، والذي يصادف لدى القارئ العربي المعاصر عيسى الخصوص نوعا من التوق الى تحقيق الهوية التاريخية . وتتعلق النقطة الثانية بجوانب تدخل في صلب الممارسة الشعرية كتأكيد لوعي فني متقدم .

هاتان النقطتان اساسيتان في كل بحث يتناول المتنبي سواء كصوت تفرزه تشكيله اجتماعية معينة وجدت في مسألة البحث عن الجذور معبرا لها الى الانعتاق ، او كطاقة فنية اكدت حضورها الواعي للزواج بين جمالية متقدمة ، ورؤية الى العالم ، كان ضروريا ان تلتها وراءها مرحلة القرن الرابع الهجري بتطوراتها السياسية والاجتماعية .

لقد بدا واضحا من خلال مهرجان المتنبي الذي نظمته وزارة الاعلام العراقية في الفترة المرواحية بين خامس وعاشر نوفمبر 1977 ، ان البحوث المقدمة لم توف النقطتين السابقتين ما تستحقانه من البحث ، الا اذا استثنينا دراستي كل من د. جمال الدين ابن الشيخ ود. عبد السلام المسدي ، بالإضافة الى ان المهرجان اثار نقطة ثالثة لا تتعلق بالمتنبي وحده ، اذ انها مرتبطة بالممارسة النقدية ككل ، وهي مسألة المنهج في دراسة التراث ، دراسة علمية بعيدة عن التجاوب العاطفي السمج او الرقضي المطلق للتراث سيظل مؤكدا وجوده .

ولقد غطت أزمة مناهج البحث على النقطتين السابقتين بشكل مفضوح ، لاسيما في بعض الدراسات التي يبدو انها كتبت بطريقة مرتجلة ، مما يدفع القارئ الى الاحساس - وان بشكل مبهم - بان محاولة القصيدة المتنبية داخليا ، ثم الانطلاق من ذلك الى كشف رؤية المتنبي للعالم ، ومدى انسجام وعيه الممكن مع افصى ما يمكن ان تصل اليه التشكيل الاجتماعية التي يفتنى اليها في تطوراتها وآمالها ، انما هو امر مشروط بتوفر منهج علمي في الدراسة ، كفيلا بان يضمن الباحث من السقوط في الانشائيات التي تحشد حشرا تحت ما يسمى بالنقد العلمي .

اننا لا ندعي ان هذا المنهج العلمي كفيلا بان يضع يدنا على حقيقة الحقائق كما يقال ذلك ان الناقد غير مكلف بتقديم حجة عقلية تؤكد « صواب » عمل أدبي معين (فالبرهان العقلي يؤكد على حقائق ، والحقائق ليست غير فرضيات ينبغي البرهنة عليها بطرق تتجاوز أي قدر من الشك ، وهذا ما لا يمكن تحقيقه بالنسبة للعمل الادبي ، ذلك ان التساؤلات التي يخنار الناقد طرحها والاجابة عنها فيما يتصل بالمبدعات الادبية ، لا تتناول تفسير حقائق متعلقة بظاهرة علمية ، وانما تسعى لفهم وادراك ظاهرة مفردة لا تتكرر بأي حال . . .) (1) ان النقد صبوة لاحداث شعور باليقين لدى القارئ ، ازاء عمل أدبي معين . وما لم يحدث هذا الشعور باليقين لدى القارئ ، فانه يظل من قبيل الكلام الذي يدل على كل شيء ، ولا يدل على شيء . . . /

١ - هل سنقول : ان اغلب ما قيل عن المتنبي في هذا المهرجان هو اعادة لما قيل عنه من قبل ؟ ان هناك جوانب جديرة بالاهتمام في شعر المتنبي لم تمس الا بشكل يبقى معه هذا المس مجرد مشروع لدراسة مؤجلة . وهناك جوانب اخرى ليك القول فيها حتى اصبح من قبيل « المعاد المكرور » الذي لا غناء فيه . وان نظرة الى الدراسات المقدمة

الى المهرجان ، والتي توزعتها مجلات كالمورد وآفاق عربية والاقلام والفكر ، لتؤكد الملاحظة السابقة تأكيداً يوجب معه ان ابا الطيب سيظل « ماثلي » الدنيا وشاغل الناس ، على حد تعبير ابن رشيق القيرواني ، دون ان يتمكن النقد - اللهم الا بعض الدراسات القليلة جداً - من ان يوفي الرجل حقه من البحث .

ان الدراسة المقدمة تحت عنوان (المتنبي وسقوط الحضارة العربية) (2) للدكتور عبد السلام نور الدين ، تطرح في مقدمتها ازمة مناهج البحث ، معلة هذه الازمة بالمحنة التي تعانيها مناهج الدراسات الاجتماعية في العالم العربي . وكما كنا نود ان يفهم اليك الباحث دراسة تربط التعبير الفني بالشخصية والبنية الاجتماعية ، لكن الدراسة تأخذ في الواقع مساراً مختلفاً حتى عما قدمه العقاد وطه حسين وبنيت الشاطي ، - والباحث يرى ان دراسات هؤلاء لم تضيف شيئاً ، ولا فرق بينها وبين ما أورده ابن الدمان في « المآخذ الكندية من المعاني الطائفة » - وان ما يؤكد تخلف بحث الدكتور عبد السلام نور الدين انما يعود الى ان الباحث بعد ادلائه بمجموعة من المبادئ التي تنص عليها سوسيولوجية الاداب ، حاول ان يؤكد ان الزلزال الحضاري المريع الذي أصاب البنية الاجتماعية والسياسية والاخلاقية والروحية عند العرب ، عبر عن نفسه من خلال شعر المتنبي ، وقد حشد الباحث - لتأييد وجهة نظره - مجموعة من الابيات التي قطعت - عمداً - عن سياقها العام ، وكان الباحث الجليل يعتقد انه بتقديمه ما يؤكد وجهة نظره ، من أبيات المتنبي ، سيضفي على بحثه طابع العلمية والبحث الفزيه .

وأولى الملاحظات ان اية دراسة سوسيولوجية لادب لا تصل الى مرحلة التفسير الا بعد ان تمر من مرحلة الفهم الذي يقتضي اكتشاف البنية الدالة في النص عن طريق محاورته داخلياً (3) وان أي قفز الى التفسير دون فهم ، يعتبر عملاً غير مشروع يصرف النظر عن كونه تهرباً من مواجهة أخطر مراحل التحليل السوسيولوجي للنص الأدبي .

وملاحظة ثانية : ان اسمط مبادئ المنهج العلمي ان ننطلق من النص أولاً وملاحظة ثالثة : ان اقتطاع جزء من النص للتدليل على فكرة ما ، انما يعني عدم احترام النص أولاً ، وسوء فهم للعمل النقدي ثانياً . هكذا تنتهي الدراسة لتؤكد هي بدورها ازمة مناهج البحث ، ولتعلن عن انتماؤها الى الحلقة المفرغة في النقد الأدبي العربي . حين ننقل الى دراسة الدكتور جعفر ماجد « حكمة المتنبي » تواجهنا نقطتان هامتان :

- (أ) هل السبب في شهرة المتنبي يعود الى الحكمة كما يقول الباحث ؟
(ب) هل يعود سبب الغربة الروحية التي عاناها المتنبي الى خيبته في الانسجام مع الكون ؟

ان الكثير من التساؤلات التي تفرض نفسها في هذا المجال ، لن تجد حلولها الملائمة الا اذا وضعناها في الاطار السوسيولوجي ، الذي هو خير مفتاح لتفسير النص ، وسنحتاج الى كشف انتمايات المتنبي اجتماعياً ثم ثقافياً ، سنحتاج الى بحث مفصل وعميق في الذات العربية ، وفي التناقضات الداخلية التي فجرت بنية التقن الرابع الهجري وابرزت ابا الطيب بالشكل الذي يظهر به ، وسنحتاج ايضاً - وان بقدر ضئيل - الى قراءة سيكولوجية للمتنبي تضع الواقع الخارجي نصب أعينها ، باعتبارها الاساس الذي تستند اليه تلك السيكولوجية ، واعتقد ان علماً من هذا النوع كليل بأن يظهر لنا تفاهة الفكرة التي تقول بأن المتنبي أحس بالحاجة الى الصديق لانه - المتنبي - ذهب به سوء الظن بالناس فلم ير فيهم الا مخادعين منافقين لا يصفون لهم ود ، ولا يصنع لهم دين : ذلك ان المتنبي كصوت تحققة تشكيلة اجتماعية معينة ، ونزوع سيكولوجي طبقي خاص ، لا يمكن ان يفهم بمعزل عن المؤثرات التي جعلته ينفرد - دون باقي أفراد التشكيلة الاجتماعية - بالتعبير عن همومه التي لا تشكل في الاصل سوى جزء بسيط من هموم أوسع مجالاً ، ولكن النص - باعتباره كتلة هموم معقدة - يحمل مع ذلك وعياً طبقياً يمكننا لا يستطيع الباحث الجاد انكاره على الاطلاق (4) .

اما دراسة عبد الجبار داود البصري ، تحت عنوان (فن الصورة الشخصية عند المتنبي)

فإنها تحاول اقتناعنا بأن أوصاف المتنبي للممدوح هي نوع من فن الصورة الشخصية بمعنى فن رسم الأفراد ورسم وجوه الأفراد بشكل خاص . والقارئ للدراسة لا يكاد ينتهي منها حتى يحس بأنه لم يخرج بشيء ، ذلك أن الموضوع كله يدور حول ما أسماه القدماء « وصف الممدوح » ، بل أننا لنجد عند خدامة بن جعفر اجتهدات فسي الموضوع (5) تظفر من مثلها دراسة الباحث الذي لم يكلف نفسه عنا، مواجهة أسئلة يفرضها الموضوع الذي اختاره مجالا لبحثه : فإذا كان فن البورتريت عند الباحث إنما يعني أن الصورة الشخصية التي يرسمها الشاعر للممدوح تتضمن بعدا ذاتيا سيكولوجيا ؟ حيث كان الشاعر يضيف للصورة الواقعية انطباعاته وطموحاته ، أفلا يكون فن البورتريت ، رسما لا لشخصية الممدوح ، بل للمتنبي - الشاعر نفسه ؟ نعم . ما معنى تلك الطعون التي تتضمنها مدائح المتنبي لكافور بشكل مضمحل لا يكاد يصل إليه إلا من أوتي دقة الملاحظة وحسن الفهم ومعايشة صميمية للمتنبي ؟ هل تنتمي هذه المدائح إلى فن البورتريت أم تنتمي إلى فن الكاريكاتور ؟ ما علاقة مفهوم « النكتة » ، الشيعي بهذه الطريقة في المدح عند المتنبي ؟ كيف تحولت النكتة كاساس نظري في السلوك الشيعي لتصبح طريقة فنية ذكية جدا ؟ ثم ألا تدفعنا دراسة الباحث إلى اعتبار كل وصف للممدوح نوعا من البورتريت ؟ وبالتالي ألا يكون كل شعرنا قد خاضوا في هذا الميدان ؟ ولم لا يكون فن البورتريت من أخص خصائص ابن الرومي أكثر من كونه خاصية تميز المتنبي عن غيره ؟

وربما سيطول بنا الحديث لو استعرضنا كل بحث على حده ، لكننا سنكون متأكدين ، حق لو فعلنا ، من أن أغلب البحوث المقدمة لم تخرج من الإطار الذي نتوضع فيه أزمة مناهج البحث بشكل يصعب معه غض الطرف عنها ، وتتأكد من خلاله ممارسات نقدية « متخلفة » ، ولا علمية . وإن قراءة للدراسة التي حاول صاحبها أن يبرز هذا الشبه (غير الاعترافي) بين فيقتشه والمتنبي ، أو البحث الذي حاول أن يؤكد للقارئ وجود جذور عميقة للواقعية الاشتراكية في شعر المتنبي (6) لكافية لإبراز نمط صن هذه الممارسات النقدية المتخلفة : فمسألة العلاقة بين المتنبي وبينقتشه - إضافة إلى تهافتها وقيام البحث فيها على نوع من المصادرة على المطلوب - يمكن أن تتسرع لتشمل شاعرا آخر كأمين دراج القسطلي . واعتقد أن الباحث الجليل لا يمكنه أن يذكر إطلاقا أن المعطيات التي شكلت - في زعمه - نفسية كل من المتنبي وبينقتشه ، هي ، لو سايرناه في هذا الزعم ، نفس المعطيات التي كونت نفسية ابن دراج ، وأن عصر المتنبي الذي يشابه - كما يرى الباحث - عصر بينقتشه ، يمكنه أن يشابه أيضا عصر ابن دراج ! (7) .

إن هذا الحصر ليس جامعا مانعا كما يقول قداما المناطقة ، لذلك فهو يفتقر إلى أبسط ما تواضع عليه قداما الفقهاء العرب على الأقل ، حين أشاروا إلى أن الباحث الذي يرى أن هناك علاقة بين فلان وفلان ، يمكن أن تكون مجالا للبحث والدراسة ، يجب أن يفكر على الأقل فيما إذا كان هناك فلان ثالث يمكن أن يكون تناسيه أو نسيانه بمثابة ضربة قاضية تحطم البحث من الأساس .

يسقط البحث الآخر في هوة أشد عمقا حين يجيء عنوان الدراسة أوسع بكثير من الدراسة نفسها : يشير العنوان إلى وجود جذور للواقعية الاشتراكية في شعر المتنبي ، وتقتصر الدراسة على مفهوم البطل لدى غوركي والواقعيين الاشتراكيين ، ومسمى انضاح ملامح هذا المفهوم في شخص سيف الدولة كما تصوره سيفيات أبي الطيب ، ثم ينتهي الباحث إلى الاعتراف بأن المتنبي شاعر تقدمي وناطق باسم الجماهير ، ، ، كل هذا بعد ثلاث صفحات من المحلة فقط ، ينزلق بعدها إلى حشر نصوص من شعر المتنبي تشغل صفحة بكاملها ، مكتفيا بالإشارة إلى أنها «تدور نماذج سيوفها على سبيل التمثيل لا الحصر» .

ب - تقلت دراسة الدكتور جمال بن الشيخ من التسطح والذوضى اللذين سادا أغلب المواد المقدمة إلى المهرجان رغما عن أنها ليست سوى خطوة أولى نحو دراسة علمية أشمل لنصوص المتنبي خاصة وللقصيدة العربية بشكل أعم . هي خطوة أولى لأنها محاولة للتسلل إلى باطن النص من أجل محاورته ، ولكن الشيء الأهم ، أنها لم تسلك إلى هذا الهدف طريق الرجم بالظن ورصف الجمل واستعراض العضلات البلاغية ، وإنما اتخذت

من التحليل البنوي التفريري منهاجا لها وهاديا يعصمها من الزلل ، فاذا بها تحقق فكرة التعامل مع النص باعتباره كلا متكامل الاجزاء ، ومرتبطة بالعناصر ، اي باعتباره نسقا منظما من العلامات المتشكلة من اتحاد وثيق بين الصور الصوتية والتمثلات السذھنيّة .

لم يكن النحو التوليدي في يد ابن الشيخ قالبا يفرغ فيه النص ، لانه لو فعل ذلك لضاعت قصيدة المتنبي وضاع معها القالب ، وانما يستشعر القاري نوعا من المرونة في تطبيق منهج النحو التوليدي في الدراسة . يوازيه اجتهاد من الباحث في تجريب منهجية جديدة لتحليل النصوص الشعرية ، وهو ما سماه في مقدمته بالهدف القريب من تحليله البنوي التفريري لقصيدة المتنبي .

ان هذه المحاولة في التسلل الى النص من الداخل . لتفكيكه وإعادة تركيبه ، تبقى اصعب مراحل النقد العلمي ، لانها محاولة لتأسيس قاعدة يمكن ان يقف عليها كل تفسير وفي هذا الاطار يمكن النظر الى دراسة د. جمال الدين بن الشيخ باعتبارها مجهودا كبيرا في النفاذ الى قصيدة المتنبي ، ومحاولة جادة لرصد جدليتها وحركتها الباطنية .

وتنطلق دراسة د. عبد السلام المستني من محاولة للمزج بين علم النفس الادبي ، وعلم النفس اللغوي ، في بحث يهدف الى التحليل على ان الشخصية الصراعية المتحركة عند المتنبي ، والتي يتجاذبها السلب والايجاب كمطين متباينين ، تجد على المستوى السنسي ما يؤكدھا ويعززھا من علاقات التقابل ومن الروابط الثنائية دلاليا ونغميا . ويؤمن الباحث بان هذا التركيب الثنائي في بناء شعر المتنبي انما هو نتيجة للتركيب الصراعي في المضامين المعاشة خارج الشعر والمضمنة اياه . والواقع ان القسم الخاص بمظاهر التركيب الثنائي في شعر المتنبي ، ينطوي على مجهود كبير للتحليل على وجود متقابلات لغوية تتفاعل فيما بينها سلبا وايجابيا سواء عن طريق التقابل المزدوج أو ظاهرة التوازي أو عن طريق تفاعل العناصر الجزئية ، ، وإذا كان هناك من مأخذ ناخذه على الباحث فهو التمثيل في اختيار البيت كجسم يوضع على مائدة التشريح مع اغفال ان النص الواحد من بعض نصوص المتنبي يمكن ان يبرز بكامله ظاهرة التقابل اللغوي لاسيما يائيته في مجاء كافور . يضاف الى ذلك ان جانب الدقة في القسم الاول من البحث اضعف ، بحيث يفرض نفسه تساؤل وجيه : هل نستطيع الوصول الى شخصية المتنبي خارج القصيدة المتنبية ؟ الا يمكن ان يكون القسم الثاني من البحث أكثر أهمية لو انه وضع مكان القسم الاول بحيث يتم الانطلاق من رصد المقابلات اللغوية في النص الى ما يقابلها في شخصية الشاعر ، مع ادراك العلاقة الوطيدة بين المتقابلات اللغوية والمتقابلات النفسية ؟

ج - في اطار الحس القومي الذي تثيره القصيدة المتنبية ، يبدو واضحا قصور النقد عن المعطاء ، حتى بالنسبة للدراسات التي تناولت هذا الجانب من قريب أو من بعيد . فالناقد محمد الجزائري مثلا يستخلص ان المتنبي الشاعر والانسان ، لم يهمل جزره القومي لا في قصيدة حرب ولا في قصيدة حب ، بل طغى حسه القومي على كل التفاصيل . واعتقد ان نتيجة كهذه ليست من قبيل الاكتشاف المفاجي ، او هي خلاصة بحث يدل على مجهود كبير في التعامل مع المتنبي كشخصية « درامية » ، ذلك ان البحث ينتهي دون ان يقدم جديدا يرفع الستار عن شخصية لها وزنها في تراثنا الشعري أو يطرح تساؤلا له أهميته في الموضوع .

ان هناك أسئلة كبيرة ومتعددة تطرح على الباحث الجاد حين توزّقه مسألة الحس القومي في شعر المتنبي ، بحيث تبقى مناقشة هذه المسألة رهينة بالاجابة عن تلك الاسئلة اجابة لا تتناول المتنبي كفرد (لانه لا وجود لفرد داخل النص) (2) ولا كتشكيكة اجتماعية بالمفهوم اللغوياتيقي - تبقى ملاح عنصر من عناصرها هي نفس ملاح العنصر الاخر دون ان يمتلك أي عنصر خصوصيته المميزة - :
ما السبب مثلا في بروز بصمات القرمطية في بعض قصائد المتنبي ؟ هل كانت النزعة القرمطية عنده مرتبطة بحسه القومي ؟ لماذا كان اختيار المتنبي لشخص سيف الدولة دون غيره كبطل جدير بان يخلد شعريا ؟ (لا مجال للحديث عن كافور لان قصائد المتنبي تفضح مقاصد الشاعر بشكل مخيف) هل كان تماطل المتنبي مع سيف الدولة نتيجة تشيع القائد وميل الشاعر الى العلويين ؟ ام كان لان سيف الدولة ارتبط عند

المتنبي يظهر الغائد العربي الصبور في زمن تهاوت فيه القيادات العربية ؟ ان اجابة شافية عن هذه الاسئلة وغيرها لكثيرة بالتمهيد لدراسة جانب الحس القومي في شعر المتنبي ، شريطة ان ينطلق البحث من النص انطلاقا علمية ، ولا مجال بعد ذلك لمناقشة ما اذا كان المتنبي (قويا بالمعنى المصري او بالمعنى الديني) او (ان حسه القومي لم يعد الفخر بالمعادن البدوية ...) (9) .

د - اننا نجعل مدى مشاركة المغاربة في هذا المهرجان ، ذلك ان المجلات التي تناقشت الدراسات والبحوث المقدمة لم تنشر لباحث مغربي دراسة عن المتنبي ، وكيفما كان الامر فاننا نسجل ان المغرب كان اسبق الاقطار العربية الى الدعوة لعقد مهرجان للمنتنبي على مستوى العالم العربي في منتصف الثلاثينات من هذا القرن ، فقد ورد في افتتاحية مجلة « المغرب الجديد » ، (العدد 9 - 10 - فبراير - مارس 1938) بمناسبة العدد الخاص بذكرى المتنبي التي اقيمت بمسرح السراجين بفاس (في هذا الجزء يجد قراؤنا قسما وافيا مما كتبه ادباؤنا عن شاعر العربية الكبير ابي الطيب المتنبي بمناسبة ذكره الالفية . وهو في نظرنا مرآة صادقة لمختلف الاتجاهات الادبية التي تعيش بها بلادنا في العهد الحاضر ، ولا نكتفينا اننا مفتبطون باصداره كل الاغتياب ، ونحن لا نخجل من تقديمه الى قراء العربية كافة ، دليلا قاطعا على تطور « المغرب الجديد » ونهضته الفنية ، وحجة دامغة على ان « الفكر المغربي » لا يزال اهلا لان يساهم اليوم - كما ساهم من قبل - في توجييه الثقافة العربية وبناء النهضة الاسلامية ... » (10) . والمتصفح لهذا العدد من مجلة « المغرب الجديد » ينفاجا بوجود ابحاث يمكن اعتبارها متقدمة بالنسبة لآطار التاريخي الذي نشرت فيه ، وسيفاجا اكثر حين سننصافه افكار ربما كانت اجدر بان تطرح الآن على بساط الدرس نظرا لعلاقتها بالظروف التي يعيشها العالم العربي آنيا في حركته السريعة نحو فك تناقضاته واثبات ذاته . ونحن لا نريد بهذه الاشارة ان نعتبر ما ورد في مجلة « المغرب الجديد » بمثابة البديل عن الدراسات التي قدمت الى المهرجان اخيرا ، ولا نريد ايضا التمساس التبريرات لاختفاء « الفكر المغربي » عن تأكيد وجوده في هذه التظاهرة ، وانما نود ان نسجل للتاريخ انطلاقا من الوثائق المتوفرة لدينا ، ان المتنبي لم يكن في يوم من الايام وقفا على قطر عربي دون آخر ، وهذا ما نرجو ان يرصده القارئ في النصوص والوثائق التي سنفسرها في العدد القادم من « الثقافة الجديدة » .

هوامسش :

- (1) خلدون الشمعة / الشمس والعناء / ص 16 .
- (2) الاعلام العراقية ع 4 . كانون 2 . 1978 . ص 56 .
- (3) قدامة بن جعفر ، « نقد الشعر » ، الفصل الخاص بالحد (النعوت والميوب) .
- (4) آفاق عربية :
- (5) اوجه الشبه بين نيتشة والمتنبي لفيح صادق ع 4 . كانون 1 1977 .
- (6) جذور الواقعية الاشتراكية في شعر ابي الطيب المتنبي للدكتور نوري جعفر ص 37
- (7) تشير الى ان مسألة العلاقة بين المتنبي ونيتشة ليست جديدة فقد سبق للعقاد ان ناقش هذه النقطة في « مطالعات في الكتب والحياة » .
- (8) محمد اليملاوي / حماسة المتنبي بين الحمية الدينية والحمية القومية / ص 13
- (9) الفكر التونسي . ع 4 يناير 1978 .

مهرجان المريد الشعري الرابع

انعقد في الفترة المتراوحة بين 15 و 20 فبراير 1978 مهرجان المريد الشعري الرابع بالعراق تحت شعار (الادب ووحدة الثقافة العربية) . وقد اشتمل المهرجان على قراءات شعرية وجلسات دراسية لمناقشة بعض الابحاث المقدمة الى المهرجان ، وعددها اربعة . والملاحظ ان هذه الابحاث قد اثارت نقاشا واسعا اتسم بالحدة احيانا كما هو الشأن بالنسبة لبحث نازك الملائكة حول القصيدة المدورة . وبحيث د. عناد عزوان حول اصول نظرية نقد الشعر عند العرب . وهكذا اثار بحث الدكتور عبد الله عبد الدائم حول الادب ووحدة الثقافة العربية ردودا ومناقشات تركزت حول طبيعة الوحدة الثقافية وما تعرضها من اشكالات ، وحول المصطلح وعدم دقته ، كما اثبتت مسائل تتعلق بالمنهج ، وطغيان طابع التصور والاجتهاد

على نبحث - الا ان ما يعطى لدراسة د. عبد الله عبد الدائم نكهتها الخاصة ، كونها ربطت نجاح أي تيار ادبي بمقدار التصاقه بالتربة التي انجبته ، وبالناس الذين انطلق يعبر عن تصوراتهم وأمالهم : (اجل لابد ان يكون للكلام رصيد والا كان لغوا ولها ، ورصيد كلام الاديب معاناته لحياة الجاهل ومشاركته فيها واسهامه في تطويرها) (1) .

أما بحث الدكتور عناد غزوان ، « أصول نظرية نقد الشعر عند العرب » ، فانه مجهود موفق في ابراز مدى اطلاع الباحث على المكتبة النقدية قديما وحديثا ، دون أن يتجاوز ذلك الى مستوى قراءة التراث النقدي عند العرب قراءة جديدة تأخذ على عاتقها مسؤولية اكتشاف ما لم يكتشف بعد في هذا التراث من خصوصية وعطاء . ويبدو أن إعجاب الباحث بهذا التراث النقدي عند العرب قد ابتلعه ابتلاعا جعله في الفقرة الخاصة بالموازنة والوساطة يميل الى كل من الامنى والجرجاني ميلا تصيح معه كل محاولة لرصد عذا التراث بموضوعة .

ولو قصر الباحث دراسته على أثر عبد القاهر الجرجاني في النقد من خلال نظريته النظم مثلا ، او على ما أصاب مقاييس ابن سلام الجمحي في التعامل مع الشعراء لدى النقاد الذين اتوا بعده ، لكان اجدي وأنتفع من بحث ينتهي بـ 71 هامشا و 23 مصدرا من مصادر البحث بعد تسع صفحات فقط ، ناهيك عن أن الاصول الستة التي قررهما الباحث لنظرية نقد الشعر عند العرب لا يمكن الاطمئنان اليها من حيث الكم ، اذ لو عاد الباحث الى كتاب « نقد الشعر » لقدامة بن جعفر ، لشر على اصول أخرى تصح اضافتها الى ما قرره .

ويأتى دور نازك الملائكة في بحثها المتعلق بالقصيدة المدورة ، وهو بحث أثار كمبا استمنا نقاشا حادا ، ذلك أن نازك تبدأ برفض التدوير لتنتهي الى احتضانه ، فهي ترى أن التدوير قد قتل تعدد الاضطراب واجهز على القوافي وأحدث أثرا نفسيا غريبا هو اقرب الى الحلم منه الى أي شيء آخر ، وترى أن انتشار القصيدة المدورة بين الشعراء الشباب وغيرهم إنما هو امر يمتلك دلالات اجتماعية وسياسية معينة . اذ يشير الى أن الشاعر الحديث يحس بأنه مطلوب الارادة تحت ظل موقف تسيطر فيه الدول الكبرى . وأن التدوير ليس مستوى وسيلة غير واعية يعبر بها الشعراء عن احساسهم بالذل السياسي امام اسرائيل وأمريكا . ثم تنتهي الباحثة الى احتضان التدوير حين ترى أن القصيدة المدورة ظاهرة تدل على الابداع والحس العميق ، وأنه من الممكن أن تخرج القصيدة المدورة من تنازمها شريطة أن يتخلص الشاعر من مظاهر السلبية التي أحصتها في بحثها .

ويبدو أن تهاقت الآراء التي أوردتها نازك قد أثار عدة ملاحظات اساسية لابد من التعرض اليها ، فقد علق الدكتور محمد يوسف نجم بطريقة ساخرة على مجمل الآراء الواردة في بحث نازك حول علاقة التدوير بطريرك المجتمع العربي حاليا . وحاولت سلمى الخضراء الجيوسي أن تناقش نازك انطلاقا من أن القصيدة المعاصرة تحاول أن تخلق جمالياتها المتميزة ، ولذلك فإن سلمى الخضراء الجيوسي ترى في التدوير نوعا من الغنائية التي يسعى الشعر المعاصر الى السيطرة عليها .

والواقع أن الشاعر المغربي محمد بنيس كان انشط المناقشين بشهادة محمد الجزائري ، كان تدخله لمناقشة بحث نازك وسيلة لتجاوز هذا البحث الى طرح مجموعة من القضايا المتعلقة بحركة الشعر المعاصر ، فقد أشار في بداية تدخله الى طابع التراجع والتخلف للذين يسودان آراء الباحثة ابتداء بكتابتها . قضايا الشعر المعاصر ، وهورا بدوياتها « شجرة القمر وانتهاء بالبحث المقدم الى المهرجان . ثم أشار الى انعدام الدقة في استخدام المصطلحات متخذا من الفارق بين مصطلح الشعر الحر ومصطلح الشعر المعاصر أساسا للتدليل على الخط الذي وقعت فيه نازك ، ومثيرا في الوقت نفسه الى محنة الممارسة النقدية أمام مجموعة من المفاهيم التي تستعمل بصيغة مطلقة كالشاعر ، الاصيل ، والذوق ، السليم ، وغيرها . وحاول محمد بنيس أن يناقش مفهوم البيت الشعري انطلاقا من النحو التوليدي مشيرا الى الحركة الشعرية الجماعية المتواجدة بالمغرب والتي تعتبر في هذا المجال أصلا انتبه اليه شعراؤنا بالشرق فيما بعد ، وهي حركة يبدو أن الباحثين في المشرق العربي يغضون الطرف عنها لأسباب متعددة ، بينما يقتضي المنهج العلمي الملاحظة والاستقراء ، وهكذا فإن مناقشة مسألة التدوير لا يمكن أن تتخذ صفة البحث العلمي ما دامت لم تستقص احوال الشعر العربي المعاصر من الخليج الى المحيط . وأنهى تدخله بالإشارة الى أن نازك فصلت بين الزمان والمكان في دراسة النص ، كما فصلت بين الايقاع وبغية القوانين الاخرى المبنية للنص والشروط السوسيوثقافية التي تعطي للنص صفة المعاصرة والتجريب والبحث ، ما

دام النص تجربة انطولوجية واجتماعية .

اما طراد الكبيسي فقد كان بحثه بعنوان « مدخل مواجهة نقدية للتجربة الادبية العربية » ، وهو بحث حاول ان يتبين موقع النقد الادبي العربي المعاصر من النقد في العالم ، مثيرا الى وجود اتجاه اكايمي وآخر يستير قدرته على التحليل من مناهج غربية غريبة على طبيعة التجربة العربية . ثم يطرح الباحث تساؤلا حول الطريق المؤدية الى رؤية نقدية عربية تعكس القيم الجوهرية لحياتنا المادية والثقافية المعاصرة ، وقد رأى الباحث ان مهمة ما سماه بالنقد « المتواضع » انما تتحدد في مساعدتنا على تحديد ما نقرا ، وفي جعل الصلة بين الاشياء قائمة ، وفي الحكم على الادب المعاصر حكما يستند الى كشف الكيفية التي يؤثر بها الجو الحاصل والثقافي في الادب والفن . ويبدو ان بحث طراد الكبيسي لم يثر نقاشا حادا لاسباب منها ان دوره جاء في ختام الجلسة بعد ان أرقق الحضور بالقراءات والمناقشات ، مع العلم بأن هذا البحث يبقى في حاجة الى مناقشة جادة ترفع الستار على الكثير من التهاوت في عرض الاراء ومناقشتها . ويتضح ان المناقشين - وعددهم محدود - لم ينتبهوا الى طغيان النزعة اللاتسوسية على بحث طراد الكبيسي لاسيما في الفقرات الاخيرة منه ، وقد كان من الممكن ان يكون حضور هذه النزعة وحده كافيا لاثارة نقاش حول المنهج والمصطلح .

وبالنسبة للقراءات الشعرية يبدو ان حظ القصيدة المعاصرة ضئيل اذا ما قورن مع الركائز الهائل من القصائد التي لا يربطها بمفهوم المعاصرة الا كونها قيلت في الفترة المتراوحة بين 15 و 20 فبراير 1978 . وهكذا نجد القصيدة العمودية الى جانب قصيدة الشعر الحر الى جانب القصيدة المعاصرة ، وكذا هذه الانماط الثلاثة وجوه لعملة واحدة . والواقع ان نوعية الجمهور وذوقه أساسيان في التهليل والترحيب بالنص العمودي وبقصيدة الشعر الحر ، يضاف الى ذلك ان اغلب رواد القصيدة العربية حاليا انما اكتسبوا مكانتهم من خلال صولاتهم وجولاتهم في هذين الميدانين ، وهكذا يختلط سماع النص باسم الشاعر ومكانته وبالقضية التي يعانقها ، ، ويضيع حظ الشعر كما يشير الى ذلك محمد الجزائري في عرضه (2) .

خارج النص العمودي نجد ركائز من القصائد التي لا فارق بينها وبين القصيدة العمودية الا كونها استندت أساسا الى تحطيم قانون الشطرين واعتمدت قانون وحدة التفعيلة المتكررة كبديل ، مع التركيز على الخروج من الصورة الشعرية كاستعارة الى الصورة الشعرية كمحتوى نفسي يعمد الى تفكيك العالم واعادة تركيبه ، لكن الشعر المعاصر ليس تمردا على قانون الشطرين ، وليس نسخا للاستعارة ، انه جمالية جديدة تخلق قوانينها الخاصة والمتميزة ، وتسمى الى تأكيد انتماؤها الى العصر والتربة العربية .

اننا حين نستعرض القصائد المقروءة في المهرجان والتي نشر اغلبها في المجلات ، سنضمع ابيدينا على ملاحظة أساسية تتمثل في ان هذا المهرجان اثبت التراجع عن القصيدة المعاصرة من طرف « الجمهور » الحاضر ، وفي نفس الوقت أكد على أهمية التحولات النوعية التي تعرفها القصيدة العربية الحديثة على يد الشعراء الشباب في اغلب الاقطار العربية .

هوامش :

- (1) الادب ووحدة الثقافة العربية / د. عبد الله عبد الدائم .
الاقلام العراقية ع 7 نيسان 1978 ص 101 .
- (2) محمد الجزائري : الملف الخاص بمهرجان الربيع الشعري الرابع .
الاقلام العراقية ع 7 نيسان 1978 ص 90 .

● بيانات

بلاغ من المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب
اطلع الرأي العام المغربي على اضراب السجناء السياسيين بمكناس عن الطعام منذ
9 ماي 1978

أن المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب الذي سبق له أن طالب بإطلاق سراح المعتقلين السياسيين واستنكر الظروف اللاإنسانية التي يمانونها في المعتقل ، يثير انتباه الرأي العام الوطني الى أن من بين المعتقلين من يطالبون بأبسط الحريات وعلى رأسها حرية الاطلاع على المنشورات والمطبوعات الموزعة في السوق ، وحرية الإبداع والنشر .
وإذ يعرب المكتب المركزي على تضامنه المطلق مع المعتقلين يطالب من جديد المسؤولين بالتدخل فوراً لوضع حد لهذه الحالة اللاديمقراطية .

المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب

موقف اتحاد كتاب المغرب من اضطهاد الأدباء في مصر العربية

يكتسي الاستفتاء الأخير الذي نُظم بجمهورية مصر العربية طابعاً خطيراً يمس بالحريات العامة الأولية للمواطنين ويمهد لديكتاتورية مطلقة تتعارض مع مطامع الجماهير العربية في الديمقراطية وتحرير الأراضي المحتلة وتخليص الإنسان من الاستغلال .
وإن ملاحقة الأدباء والصحفيين داخل مصر وخارجها بدعوى المس بسمعة البلاد ما هي إلا تلمة منتحلة لكم الأفواه والأقلام الشريفة في قطر تعتبره قلباً نابضاً لحركة التحرير العربية ورائداً على درب النضال من أجل الاشتراكية والديمقراطية ومقاومة الوجود الصهيوني الاستيطاني الموجه أساساً لضرب الأمة العربية الباحثة عن كيانها ولامحها الحضارية القومية التقدمية .

نهيب بكل اتحادات الأدباء والهيئات أن تتدخل لتضع حداً لمحاكم القنيتش وأن تطالب بإطلاق سراح المعتقلين من أجل أنكارهم ومواقفهم وفي طليعتهم الشاعر أحمد فؤاد نجم .
المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب

وفاة الدكتور نجيب بلقي

في حادثة سير مفاجئة لقي الدكتور نجيب بلقي حتفه مع بداية الصيف الحالي (1978) . وكانت نهاية عينية لرجل طالما بحث عن معنى أزل للوجود . وكثيراً ما انزعج أمام طلبته الكثيرين حينما ينشككون من هذا المعنى الأصلي والملة الأولى . وتعود بي الذاكرة الى يوم كان نهاية السنة الجامعية (67 - 68) وكان ختاماً لدروس بلدي المتميزة بالحيوية وانفع يسأل الطلبة بسرعة وإيجاز . يطرح على كل واحد سؤالاً بعينه : هل تؤمن بالخلود الأخرى ؟ . لم يشاركه الكثيرون حماسه وإيمانه العميق ولكن نظراته الانفعالية لم تخف عنا أنه ليس مطمئناً أيضاً للتسليم أنه يبحث عن الأدلة . إيمانه العميق لم يمنعه يوماً من مواجهة الأوهام والبقاء طويلاً عند النفي والتكذيب وهو في ذلك مثل أعلى للإيمان المتعل أو نموذج حديث لموقف ابن رشد والاكويسي .

مات بلقي وصممت كل وسائل الاعلام عن ذكره . تلك الوسائل التي كان يحتقرها لأنها تخاطب نزوات ورغبات الجمهور وأصحابها أبعد الناس عن الفكر الخالص . وكم كان غضبه كبيراً عندما حاولت هذه الوسائل مراراً تسجيل محاضراته أو استجوابه . فظل طيلة حياته بعيداً عن دائرة الضو، وتخطاه الكثيرون من الحاذقين .

مات بلقي وتلامذته أن يمجوه . أن يمجوه فيه التفكير الفلسفي العميق والاختلاص النادر في عمله : الإخلاص الى درجة تغير الاندهاش وأصبحت تثير الشفاق عندما بلغ الرجل عمراً يخلد فيه الناس عادة للراحة . ولكنه دائب العمل يسير بخطواته الطويلة وجسمه الطويل الذي انحنى تحت وطأة السنين والاجهاد . دائم التهي، لمحاضراته يرفض كل عمل عشوائي يرفض جعنا أن يلتقي مواد لم يسهر في إعدادها . ويرفض أن يكرر الأشياء بنفس المستوى فهو دائم النوص ينقل الفكر باستمرار الى مجاميل جديدة وتجارب خلقة . رجل كان دقيقاً في مواعيد دقيقة في عمله . وأهم من هذا أنه كان عظيماً في تدريسه ، خلق أجيالاً ما زالت تسمع الى صوته العميق والعنيف يتردد في أعماقها . بحث روحاً لا نظير لها في

شعبة الفلسفة منذ نشأتها في كلية الآداب بالرباط . كنا نرى التاريخ الفلسفي ينبع من جديد في كلماته غير شفع بأشخاص الفلاسفة والمذاهب والمواقف من صورتها الجامدة في ذاكرتنا الى كائنات دافقة بالحياة . لناقديه أن يفكروا عليه نزعتة المثالية وحماسه للعالم الا منظور . لهم أن يأخذوا عليه اكباره لشيوخ المثالية . ولكنهم لن يجروا على إنكار علمه النادر بالتاريخ الفلسفي . وأنه أحد الذين لابد من الحديث عنهم عندما يعين الكلام عن الفلسفة العربية المعاصرة وكل ما نرجوه أن يستيقظ الاحساس بالامتنان لهذا الرجل في النفوس وأن يتغلب الجميع على كافة العقبات لاحياء ذكرى هذا الرجل . خاصة أعضاء شعبة الفلسفة في كلية الآداب بالرباط حيث قدم بلقي أسمي ختماته الطمية . حتى يتأكد أننا في هذا البلد لا ننسى أولئك الذين أحرقوا ويحرقون أنفسهم لأشغال جنوة الفكر المغربي وخلق حياة ثقافية عميقة الجذور . وأننا في شخص بلقي الذي عادر موطنه الأصلي في مصر واستقر في بلدنا ومنحها حبه نقيت بالموسم التفاعل الثقافي السليم بين الشرق والمغرب العربي وندين اشكالا أخرى من الارتزاق والانحطاط . كما نقدر فيه نشر العلم الحقيقي والمعرفة الدقيقة بالفلسفة المثالية .

السوزاد محمد

● الجمعية المغربية لمدرسي الفلسفة

المؤتمر الثامن لجمعية مدرسي الفلسفة

انعقد بتاريخ 14 - 6 - 78 بالبيضا . المؤتمر الثامن لجمعية مدرسي الفلسفة ، وعده هي الملتزمات والتوصيات التي صدرت ، ننشرها كاملة ، كما توصلنا بها

المكتب الجديد للجمعية

- أبا عقيل العربي : الكاتب العام
- سالم حبيبي : نائب الكاتب
- مسمم : الشؤون التربوية والثقافية
- سحبيان : المالية
- تاونسزة : الدعاية والنشر والاتصالات

ملتقى حول الهجوم على تدريس الفلسفة

يتعرض تدريس الفلسفة بالمغرب منذ مدة الى حملة عنيفة من طرف هيئات لا تربطها اية علاقة بميدان التربية والتعليم والتي تنتكز للدور التاريخي الذي لعبته الفلسفة في قنح الفكر العربي الاسلامي ومساهمته بحضارة وافر في اغناء الفكر الانساني ، الامر الذي حال بينه وبين ادراك الاهداف الحقيقية من تدريس الفلسفة التي تتجلى في تكوين فكر نقدي وتركيبية ، وشخصية متفتحة على آفاق الحضارة الانسانية وتسليم التلميذ بفكر علمي يمينه على المساهمة في التنمية الاجتماعية ، وذلك من خلال رصد وتتبع الشروط التاريخية والاجتماعية والمعرفية والنفسية لتطور الفكر البشري وفاقليته .

وعليه فان مدرسي الفلسفة المجتمعين في اطار المؤتمر الثامن للجمعية المغربية لمدرسي الفلسفة المنعقد بالبيضا في 14 - 6 - 1978 يشجبون هذه الحملات المغرضة التي تعبر عن جهل أو تجاهل متصود للدور الذي تلعبه الفلسفة في خلق فكر علمي وثقافة وطنية تحررية تساهم في متطلبات العصر .

عن المؤتمر الثامن المنعقد بالبيضا .

يوم 14 - 6 - 1978 .

ملتقى حول المشاركة في التخطيط التربوي

نحن اساندة الفلسفة المجتمعين في المؤتمر الثامن يوم 14 - 6 - 78 نحتج على امتناع الوزارة عن الاعتراف بجمعيتنا باعتبارها مهنية تمثل مدرسي الفلسفة وتمارس نشاطها مهتمة بتدريس الفلسفة في المغرب ، بالرغم من أنه قد مضى على وجودها عشر سنوات لذا نطالب بحققنا في الاعتراف القانوني والفعلي وبحققنا في المشاركة رسميا كهيئة (شخصية معنوية) في الترتيبات الجارية من أجل تمهيد المقرر المزمع تطبيقه وفي اعداد كتاب مدرسي وكذلك في كل

ما يمس تعليم الفلسفة سواء تعلق الامر بوضع برنامج أو كتاب مدرسي .
عن المؤتمر الثامن المنعقد بالبيضاء

يوم 14 - 6 - 1978 .

مقتضىات حول المعتقلين السياسيين

نحن اساتذة الفلسفة المجتمعين في مؤتمرنا الثامن بتاريخ 14 - 6 - 78 ، بعد دراستنا للوضعية العامة والظروف التي نمارس فيها مهامنا التربوية :

- نستنكر استمرار الاعتقال التعسفي لجميع المعتقلين السياسيين ومن ضمنهم بعض

مدرسي الفلسفة وصنور احكام قاسية في حقهم .

- كما نستنكر اساليب التعذيب المختلفة التي اودت بحياة المعتقلين السياسيين ومن

ضمنهم مدرس الفلسفة عبد اللطيف زروال .

امام هذه الوضعية ، ومن اجل خلق ظروف تمكن المدرسين من اداء واجبهم التربوي على

النحو ، لاكمل نطالب باطلاق سراح جميع مدرسي الفلسفة المعتقلين وكذا جميع المعتقلين

السياسيين ، كما نطالب باحترام حرية التفكير والتعبير .

عن المؤتمر الثامن المنعقد بالبيضاء

يوم 14 - 6 - 1978 .

توصيات لجنة التنظيم المنبثقة عن المؤتمر

توصي لجنة التنظيم والتوجيه ، المنبثقة عن المؤتمر الثامن للجمعية المغربية لمدرسي الفلسفة المنعقد بالدار البيضاء يوم 14 - 6 - 1978 بما يلي :

1 - نظرا للالاحاح الذي تطرح به المسألة التنظيمية ، ولما لحق قطاع تدريس الفلسفة من تعبيرات كمية وكيفية ، ونظرا لتواتر طرح هذه المسألة في مؤتمرات الجمعية الاخيرة ، ونظرا لاستحالة حل هذا المشكل باستعجال ، يوصي المؤتمر المكتب بتهيء مشروع قانون تنظيمي جديد ، يراعي كل هذه الحيثيات على أن يتمهد المكتب بتقديم هذا المشروع امام المؤتمر المقبل .

2 - حصر التنسيق في أربع مناطق رئيسية مع تحديد صلاحية المنسق بطريقة تمكنه من التحرك داخل المنطقة دون الرجوع الى المكتب المركزي الا في حالة القضايا ذات الطابع الوطني ، ولا تؤذي الى خلق أو تجاوز توجيهات المكتب .

3 - حصر الحاجيات والاهتمامات النظرية والتربوية لدى مدرسي الفلسفة ، بلورة برنامج على اساسها ، يكون ارضية لنشاط الجمعية ، مع خلق اطار تنظيمي لها (جماعات بحث) وتطوير شكل ومضمون الدورية ، بحيث يستوعب هذا النشاط وتعميمه .

4 - الاتصال بالجمعيات ذات نفس الاهتمامات بالخارج ، مع البحث عن امكانيات النشاط المشترك .

5 - العمل على توسيع نشاط الجمعية الى قطاع التعليم العالي ، واختيار منسقين منه حسب عدد الكليات .

6 - العمل على عقد ندوة وطنية تخصص لدراسة وضعية الفلسفة في العالم الثالث ، مع العمل على اشراك اكبر عدد ممكن من المهنيين والمختصين سواء في الداخل او الخارج .
عن المؤتمر الثامن المنعقد بالبيضاء

بلاغ من الجمعية المغربية لمدرسي الفلسفة حول المقرر الجديد

ان المكتب الوطني للجمعية المغربية لمدرسي الفلسفة ، بعد اطلاعه على المقرر الجديد للفكر الاسلامي والفلسفة ، الذي طبع في غيانا الممثلين الشرعيين لمدرسي الفلسفة .

وبعد تسجيله للاستياء العام الذي عبر عنه مدرسو الفلسفة بطن :

1 - شجبه لاسلوب الامر الواقع الذي تمت ممارسته فيما يخص تغيير مقرر الفلسفة والفكر الاسلامي .

2 - كما يعلن من جديد تأكيده لمواقف الجمعية المغربية لمدرسي الفلسفة فيما يتعلق بضرورة إشراك مدرسي الفلسفة عن طريق ممثلهم الشرعيين في كل عمل يمس من قوتهم أو بعيد مادة الفلسفة سواء تعلق الأمر بتغيير البرامج أو بوضع الكتب المدرسية ، وذلك حتى لا تسند هذه المهمة للمتطلعين والغير المختصين ، ولكن للمؤهلين مهنيا وتربويا .

3 - ويسجل :
- الطابع التلقيني الذي يتسم به هذا المقرر والذي نجم عنه انعدام الوحدة والتكامل .

- تواجد تصورين متنافرين يهيمنان على المقرر بأكمله
- جهل واضعي « الفكر الفلسفي والفلسفة » والذي يتجلى في عدم رصد وتتبع الشروط التاريخية والاجتماعية والمعرفية والنفسية والتربوية لتطور الفكر البشري وفاعليته .

ولربما قد يرجع هذا الجهل - في نظر الجمعية - الى النظرة السطحية والتي مفادها ان هذه الاخيرة مجرد مرطقة وزندقة وكأنها وضعت أساسا لتبحث في مشروعية أو عدم مشروعية الدين واذ تشير الجمعية هذه المسألة فانها تعتبر ان هذه النظرة سابقة خطيرة تستهدف محاربة الفكر العلمي والنقدي باسم لاندفاع عن الدين .

الى جانب هذا يسجل المكتب للملاحظات الأساسية التالية :

1 - الطول الموهل للمقرر الذي لا يتناسب وعدد الحصص المخصصة لتدريسه رغم الساعات الثمانية المقررة اسبوعيا خلال الموسم الدراسي الحالي ، وبصفة انتقالية .

ب - تقليص عدد الحصص المختصة لتدريس مادة الفلسفة والفكر الاسلامي (من ثمان ساعات الى خمس) ابتداءا من موسم 1679 - 1980 .

ومن حق مدرسي الفلسفة ان يتساءلوا ما الغاية من هذا التقليص الذي يؤذي حتما الى تهميش مادة الفلسفة ؟

ولماذا استهدف هذا التقليص تدريس مادة الفلسفة والفكر الاسلامي بالذات ؟ وهل من مبرر تربوي معقول لهذا التقليص ، في الوقت الذي يستلزم تدريس المادة اضافة ساعات أخرى في السنوات السادسة والسابعة وفي جميع الشعب ، نظرا لخصوبة الفلسفة واسهامها في تكوين وبلورة شخصية الطالب المغربي ومقدراته العقلية ؟ ..

عن المكتب : الكاتب العام

اباعقيل العربي

الرباط في 9 اكتوبر 1978